

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE TRESSAGE À PORTÉE INTERPRÉTATIVE COMME MODALITÉ DE LECTURE :
ÉTUDE DU ROMAN GRAPHIQUE *WATCHMEN* DE DAVE GIBBONS ET ALAN
MOORE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

GABRIEL TREMBLAY-GAUDETTE

JANVIER 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Inspiré par le thème du temps qui rythme *Watchmen*, procédons par ordre chronologique. Je remercie donc, en premier lieu, mes parents qui m'ont incité, dès mon jeune âge, à lire et écrire. La valeur la plus importante qu'ils ont réussi à m'inculquer est la curiosité intellectuelle et je leur en serai éternellement reconnaissant. Je dois toutefois préciser que je suis devenu ponctuel par mes propres moyens. Ma sœur, qui a également contribué à mon éducation bien qu'elle soit ma cadette, est également remerciée.

Je remercie ensuite mes amis de longue et de courte date, qui, en endurant les éruptions sporadiques de mon sale caractère, en m'éclairant de leur sagesse et en me distrayant avec leur stupidité volontaire, ont fait de moi une créature sociale. Leur apport à l'élaboration des pages qui suivent n'est certes pas quantifiable mais il a été et continue d'être d'une grande qualité. Je remercie du même souffle mes estimés collègues de mes deux acronymes préférés, NT2 et LMP, pour leurs précieux conseils et encouragements pendant ma démarche et mes réflexions. En me fournissant un climat de travail stimulant, ils m'ont aidé à affiner ma pensée et à gagner un salaire d'une manière qui est loin d'être pénible.

Merci à Marie-Christie, à qui j'ai tellement parlé de ce qui va suivre qu'elle aurait pratiquement pu l'écrire à ma place, au point qu'elle peut s'abstenir de le lire.

Finalement, un grand merci à Bertrand Gervais. Il m'a conseillé de ne pas me décourager, de rester concentré et de ne pas m'énerver, de bien me préparer, d'être assidu, d'accepter la critique et de viser dans les coins, ce qui pourrait contribuer à faire de moi un joueur de badminton respectable un de ces jours. Mais aussi et surtout, merci pour m'avoir écouté, parlé, lu, corrigé, enseigné, recorrecté et engagé, tout cela avant même que je commence la rédaction de mon mémoire. C'est un honneur et un privilège que d'avoir pu travailler sous sa direction.

RÉSUMÉ

Ce mémoire a pour objectif d'élaborer une modalité de lecture, le tressage à portée interprétative, qui s'applique à la lecture de bande dessinée.

Pour ce faire, le premier chapitre est consacré à penser la notion d'interprétation littéraire, d'abord par une comparaison de plusieurs définitions et formulations puisées à même des dictionnaires et des essais littéraires. Par la suite, nous examinons la « cible » de l'interprétation littéraire, c'est-à-dire l'objectif à atteindre par celle-ci, soit les intentions de l'auteur, la signification atteinte par et pour le texte ou encore la compréhension subjective d'un texte par un lecteur. Nous posons que c'est en amalgamant ces trois objectifs qu'une interprétation littéraire peut être formulée. Finalement, nous souscrivons à la notion de lecture littéraire afin de définir notre position sur la question.

Le deuxième chapitre est consacré à la bande dessinée que, suite à un examen des diverses définitions qui en sont avancées par plusieurs chercheurs, nous caractérisons comme une pratique littéraire se spécifiant par l'importance de la relation entre textes et image, et qui en constitue la principale richesse expressive, discursive et esthétique. Par la suite, nous nous penchons sur le concept de tressage tel qu'élaboré par Thierry Groensteen afin de nous le réapproprier pour en faire une modalité de lecture à portée interprétative, laquelle ouvre la voie à l'analyse et qui est une démarche privée et souterraine.

Le troisième chapitre est consacré au roman graphique *Watchmen* de Dave Gibbons et Alan Moore. Dans un premier temps, nous examinons les différentes analyses formulées par une communauté interprétative autour de cette œuvre. Puis, nous procédons à trois tressages à portée interprétative distincts et connexes, à partir, successivement, du concept de l'utopie, de la forme géométrique du cercle et de la figure du livre. Ces trois analyses sont par la suite colligées de manière à émettre une observation finale quant à la portée de l'œuvre et l'enseignement qui en découle.

Mots-clés : Bande dessinée, roman graphique, tressage, interprétation, *Watchmen*.

LISTE DES FIGURES

Figure 3.1 : The Comedian avant et après.....	57
Figure 3.2 : Le masque de Rorschach.....	60
Figure 3.3 : Le Dr. Manhattan en pleine réflexion.....	63
Figure 3.4 : Plusieurs allusions au cinéma Utopia.....	73
Figure 3.5 : Une île étrange.....	74
Figure 3.6 : La publicité pour le parfum Millenium.....	77
Figure 3.7 : La <i>Veidt Method</i> à l'avant-plan de la catastrophe.....	82
Figure 3.8 : Le <i>smiley</i> en ouverture de l'œuvre.....	86
Figure 3.9 : Le smiley en fermeture de l'œuvre.....	87
Figure 3.10 : Quelques occurrences de la tache.....	88
Figure 3.11 : La forteresse martienne de Dr. Manhattan.....	90
Figure 3.12 : Les symboles nucléaires et le conseil de guerre.....	91
Figure 3.13 : L'origine du logo de Dr. Manhattan.....	92
Figure 3.14 : Le Dr. Manhattan sur la couverture d'un magazine scientifique.....	93
Figure 3.15 : La une inquiétante du journal.....	94
Figure 3.16 : La une inquiétante du journal, prise deux.....	95
Figure 3.17 : Deux extraits du carnet de Rorschach.....	103
Figure 3.18 : Le prophète de malheur.....	107
Figure 3.19 : Quelques exemples de la similarité entre les propos tenus entre le vendeur de journaux et le narrateur de <i>Tales of the Black Freighter</i>	113

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	III
LISTE DES FIGURES	IV
INTRODUCTION	
AU (RE)COMMENCEMENT ÉTAIT LE ROMAN GRAPHIQUE	1
CHAPITRE I	
L'INTERPRÉTATION.....	7
1.1 QU'EST-CE QUE L'INTERPRÉTATION? UN BREF SURVOL	7
1.2 LA « CIBLE » DE L'INTERPRÉTATION	11
1.2.1 TROUVER L'AUTEUR	11
1.2.2 IGNORER L'AUTEUR	12
1.2.3 LECTURE ATTENTIVE DU TEXTE : LA NOUVELLE CRITIQUE AMÉRICAINE	13
1.2.4 LA NOUVELLE CRITIQUE FRANÇAISE ET L'ARRÊT SUR LE TEXTE	15
1.2.5 VERS UNE THÉORIE DE LA RÉCEPTION : LE TRAVAIL ET L'APPORT DU LECTEUR	18
1.2.6 DE L'IRRÉDUCTIBLE SUBJECTIVITÉ DE LA LECTURE	20
1.2.7 RETOUR SUR L'INTERPRÉTATION.....	22
1.3 UNE INTERPRÉTATION PERSONNELLE : LA LECTURE LITTÉRAIRE	25
CHAPITRE II	
LA BANDE DESSINÉE	28
2.1 QUELQUES DÉFINITIONS DE LA BANDE DESSINÉE.....	28
2.1.1 DE LA DIFFICULTÉ D'ÉTABLIR UNE DÉFINITION DE LA BANDE DESSINÉE	28
2.1.2 SÉQUENTIALITÉ ET IMAGES NARRATIVES.....	29
2.1.3 ELLIPSE, ENTRECASE ET POUVOIR DE L'IMAGINATION	30
2.1.4 LA BANDE DESSINÉE COMME LITTÉRATURE DESSINÉE.....	32
2.1.5 DE L'IMPORTANCE DE LA RELATION ENTRE TEXTE ET IMAGE EN BANDE DESSINÉE	34
2.1.6 LES DEUX FONCTIONS DE PIERRE FRESNAULT-DERUELLE	36
2.2 LE TRESSAGE À PORTÉE INTERPRÉTATIVE	40
2.2.1 REPÉRAGE ET MISE EN RELATION D'UNE SÉRIE D'ÉLÉMENTS	40
2.2.2 LE « TRESSAGE » DE THIERRY GROENSTEEN.....	43
2.2.3 LIMITES ET CARENCES DU TRESSAGE DE GROENSTEEN	45
2.2.4 POTENTIEL D'UN TRESSAGE À PORTÉE INTERPRÉTATIVE.....	47
2.3 RETOUR DANS LE TEXTE : L'ANALYSE.....	48

2.4 UN TRAVAIL SOUTERRAIN ET PRIVÉ.....	48
CHAPITRE III	
TROIS TRESSAGES À PARTIR DU ROMAN GRAPHIQUE <i>WATCHMEN</i>	50
3.1 DE LA MORT D'UN COMÉDIEN À LA PERTURBATION D'UN MONDE	51
3.2 LA FIGURE DU HÉROS ET DU SUPER-HÉROS.....	52
3.2.1 <i>IT'S ALL A JOKE</i> : THE COMEDIAN ET LE CYNISME PERNICIEUX	57
3.2.2 RORSCHACH ET L'INTÉGRITÉ EXTRÊME	59
3.2.3 LE DR. MANHATTAN ET L'INDIFFÉRENCE DU REGARD DIVIN.....	62
3.2.4 OZYMANDIAS ET LA VISION GLOBALE	65
3.2.5 LE SUPER-HÉROS REMIS EN QUESTION.....	66
3.3 PREMIER TRESSAGE : TRACES DE L'UTOPIE	72
3.3.1 LA SALLE DE CINÉMA <i>UTOPIA</i>	73
3.3.2 L'ÎLE MYSTÉRIEUSE	74
3.3.3 L'ENTREVUE DANS UN MAGAZINE.....	76
3.3.4 UNE PUBLICITÉ COMPROMETTANTE	76
3.3.5 SUPER-HÉROS ET UTOPIE.....	78
3.3.6 ADRIAN VEIDT ET L'UTOPIE PRAGMATIQUE À UN NIVEAU SUPÉRIEUR	80
3.3.7 LES DANGERS DE L'UTOPIE	85
3.4 DEUXIÈME TRESSAGE : LE CERCLE ET LE TEMPS	86
3.4.1 PREMIER CERCLE : LE BADGE DE SMILEY	86
3.4.2 DEUXIÈME CERCLE : L'HORLOGE	88
3.4.3 TROISIÈME CERCLE : LA RADIOACTIVITÉ ET L'ARME NUCLÉAIRE	91
3.4.4 CONFLUENCE DES CERCLES : LA <i>DOOMSDAY CLOCK</i>	93
3.4.5 CIRCULARITÉ DU RÉCIT ET AVENIR INCERTAIN.....	95
3.4.6 LE TEMPS.....	97
3.4.7 OZYMANDIAS, PROPHÈTE DE MALHEUR POUR UN AUDITOIRE RESTREINT	98
3.4.8 LE LIVRE DE LOI ET LE FUTUR RADIEUX	101
3.5 TROISIÈME TRESSAGE : LE LIVRE ET LE TEXTE IMPRIMÉ	102
3.5.1 FIGURE DU LIVRE ET DU TEXTE IMPRIMÉ.....	102
3.5.2 RÉFÉRENCES LITTÉRAIRES	103
3.5.3 LE CARNET DE RORSCHACH À LA CONFLUENCE DES TEXTES, OU LA FIGURE DU LIVRE COMME TRANSMISSION DE CONNAISSANCE	103
3.5.4 LIVRE DE FOI ET RUPTURE DU TEMPS VERSUS LIVRE DE L'HISTOIRE ET FLUX TEMPOREL	107

3.6 COLLIGATION DES ANALYSES	109
3.6.1 OBSERVATION FINALE	110
3.6.2 <i>LIFE IMITATES ART</i>	112
CONCLUSION	
« INNA FINAL ANALYSIS » : PLUSIEURS INTERPRÉTATIONS PLUS TARD	116
ANNEXES	120
BIBLIOGRAPHIE	126

INTRODUCTION

AU (RE)COMMENCEMENT ÉTAIT LE ROMAN GRAPHIQUE

En 1978, Will Eisner, artiste chevronné et acteur de la première heure de la bande dessinée américaine, met fin à un long hiatus dans sa pratique après avoir découvert le travail de certains membres du mouvement *Underground Comix* des années 1960-70¹. Inspiré à créer une œuvre destinée à un public adulte et où n'apparaîtrait aucun personnage vêtu d'un masque ou d'une cape, il se met à la rédaction de ce qui deviendra *A Contract With God*². Fier du résultat, il entreprend, manuscrit sous le bras, une tournée des éditeurs. Après avoir essuyé plusieurs refus en dépit de sa réputation enviable, il persévère et frappe à la porte d'une septième maison d'édition dans l'espoir que celle-ci acceptera son œuvre. Une fois de plus, l'éditeur manifeste un certain enthousiasme, mais rétorque qu'il ne publie pas de *comic books*. En désespoir de cause, Eisner lui fait une suggestion : « In a futile attempt to entice the patronage of a mainstream publisher, I called it a *graphic novel*.³ » Cette mascarade dont l'intention n'est pas sans rappeler la stratégie du cheval de Troie, consistant à endormir la méfiance de l'ennemi sous le couvert d'une offrande, porte fruit et l'éditeur accepte de mettre sous presse *A Contract with God*. Trois décennies plus tard, l'œuvre en est à sa onzième réédition et a occasionné rien de moins qu'une révolution dans le monde de la bande dessinée aux États-Unis.

En effet, le sobriquet formulé de manière désinvolte par Eisner a frappé l'imaginaire de bien des artistes du milieu. Frank Miller, dont le roman graphique *The Dark Knight Returns*⁴

¹ À ce sujet, se référer à Patrick Rosenkantz, *Rebel Visions : The Underground Comix Revolution 1963-1975*, Seattle, Fantagraphics, 2007, 292 p.

² Will Eisner, *The Contract With God Trilogy*, New York, W.W.Norton, 2006, 498 p.

³ *Ibid.*, « Preface », p. xiv.

⁴ New York, DC Comics, 1985, 224 p.

publié en 1985 a été vendu à plus d'un million d'exemplaires en quelques mois et dont le succès commercial et critique a attiré l'attention de la presse et du grand public sur le roman graphique, a d'ailleurs décrit l'effet de la parution de *Contract with God* de la manière suivante : « He dropped his *Contract with God* on my field like an atom bomb – creating a movement toward permanence that has, magically but inevitably, persised.⁵ »

Il s'avère que l'idée de produire une bande dessinée de la taille et l'envergure d'un roman n'a été que peu considérée avant qu'Eisner ne se décide à sortir de sa retraite. À l'exception de quelques rares occurrences (notamment *He Done Her Wrong* de Milt Gross⁶ et les *woodcut novels* de plusieurs artistes dans les années 1930⁷), deux formats, soit le *comic strip* de trois à quatre cases publié dans les journaux (ainsi que la demi-page de l'édition dominicale) et le *comic book*, fascicule de piètre qualité et imprimé sur du papier friable, régnaient en maîtres sur le milieu de la bande dessinée.

Or, le roman, de par son ampleur et son autonomie, fournit un espace éditorial idéal pour déployer un récit intégral et des personnages qui ne sont pas appelés à réapparaître à chaque parution. Il devient de la sorte possible de s'extraire d'une logique sérielle incitant à présenter des héros aisément identifiables et dont les aventures peuvent être poursuivies à perpétuité.

Ceci a encouragé certains artistes à entreprendre des projets artistiques rompant nettement avec le modèle dominant du récit humoristique de quelques cases ou des péripéties de super-héros. Certains de ces « romans graphiques » (le terme ayant été rapidement adopté par les éditeurs) ont connu un succès important en vertu de la reconnaissance critique dont ils ont joui, au premier titre *Maus* d'Art Spiegelman⁸, récit autobiographique traitant de la relation entre l'artiste et son père dont l'expérience des camps de concentration occupe une

⁵ Brownstein, Charles, *Eisner/Miller*, Milwaukee, Dark Horse Books, 2005, n.p.

⁶ Seattle, Fantagraphics Books, 2006 (1930), 256 p.

⁷ Pour en apprendre plus sur ce courant, on se référera à George Walker, *Graphic Witness*, New York, Firefly Books 2007, 424 p.

⁸ New York, Pantheon, 1996, 296 p.

place importante dans l'œuvre. L'intérêt pour cette douloureuse remémoration de la Shoah, avec des animaux anthropomorphisés, s'est manifesté de manière retentissante en 1992, alors que le deuxième tome de *Maus* a remporté un prix Pulitzer spécial. De nos jours, grâce à la popularité du roman graphique et à l'étiquette de respectabilité accolée à ce terme, la bande dessinée s'est affranchie du statut de production culturelle pauvre et destinée aux enfants pour s'élever au rang de pratique littéraire reconnue et appréciée du grand public. Au final, le roman graphique n'est rien de plus qu'un format particulier de publication d'une bande dessinée et n'en forme pas un sous-genre ou un mouvement, mais il a néanmoins été un des importants vecteurs de changement déterminant pour son affranchissement⁹.

C'est ce terme de roman graphique qui nous a ramené à la lecture de la bande dessinée que, comme beaucoup d'adultes, nous avons abandonné à partir d'un certain âge afin de nous consacrer à la lecture d'œuvres plus sérieuses et matures. Notre intérêt renouvelé depuis quelques années pour cette pratique littéraire nous a fait découvrir bien des chefs-d'œuvre et des artistes aussi polyvalents qu'exigeants.

Toutefois, dans notre redécouverte de ce média, nous avons évité, pendant un certain temps, de nous adonner à la lecture d'un titre. Celui-ci formait une sorte de point aveugle au centre de notre panorama du roman graphique. On en disait beaucoup de bien, on saluait son dessin impeccable et son récit bien figolé, la profondeur de ses personnages, l'utilisation brillante de plusieurs procédés formels... Mais quel intérêt pouvait représenter un récit où, en feuilletant rapidement le supposé classique, nous étions frappé par la présence récurrente d'un homme à la peau bleue présentant un penchant marqué pour le nudisme ?

Ce que nos lectures de jeunesse nous avait appris, c'est que les récits de super-héros étaient riches en combats et pauvres en profondeur, et que des leçons morales de pacotille ne

⁹ Il est par ailleurs important de mentionner qu'une certaine confusion entoure le terme « roman graphique », puisqu'il arrive que certains spécialistes en parlent comme d'un genre littéraire, notamment Thierry Smolderen dans son article « Graphic novel / roman graphique. La constitution d'un nouveau genre littéraire », publié dans la revue *9^e art* en 2006. Nous sommes d'avis que la diversité dans la production de romans graphiques est trop grande pour que l'on puisse en faire un genre, bien que, comme nous l'avons souligné, le format du roman permet aux artistes de proposer des récits ambitieux.

pouvaient plus intéresser un lecteur de notre trempe. Jamais, pensions-nous, un affrontement entre deux justiciers masqués ne pourrait rivaliser en charge émotive et éthique avec la dernière conversation entre George et Lennie dans *Of Mice and Men*¹⁰!

Puis, par souci de bien connaître les titres importants de l'histoire du roman graphique américain, nous nous sommes procuré *Watchmen*¹¹ (quel titre étrange), avons ouvert la première page, lu les premières phrases dont la qualité nous a surpris... et sommes ressorti de notre première incursion dans cet univers singulier, quelques heures plus tard, renversé par la qualité exceptionnelle de ce que nous venions de découvrir.

Il va sans dire que *Watchmen* nous a séduit à tous les points de vue et constitue encore à ce jour une des œuvres les plus marquantes de notre bibliothèque personnelle. La lecture de cette œuvre est une expérience inattendue et révélatrice pour quiconque est habitué à voir en la bande dessinée un simple divertissement parfois truculent mais jamais exigeant. Pour apprécier pleinement ce roman graphique, il faut s'y plonger, confronter les multiples enjeux qui y sont soulevés et effectuer une solide réflexion au terme de sa lecture. À partir de ce moment, le désir général d'étudier un roman graphique s'est mué en impératif.

Rapidement, cependant, c'est bien plutôt un impératif de lecture attentive et méticuleuse, comme celle déclenchée par *Watchmen*, qui est devenu l'enjeu principal de la rédaction de ce mémoire de maîtrise. Nous avons pensé qu'il existait probablement une modalité d'interprétation propre à la bande dessinée, une perceptive hypothétique qui serait particulière à cet objet littéraire. L'objectif de notre démarche a donc été de découvrir si une telle modalité était déjà décrite dans un ouvrage théorique.

C'est au cours de nos lectures à cet effet que nous avons découvert le concept de « tressage » avancé par Thierry Groensteen, dans son essai *Système de la bande dessinée*¹².

¹⁰ John Steinbeck, *Of Mice and Men*, New York, Penguin, 1993, 112 p.

¹¹ Dave Gibbons et Alan Moore, *Watchmen (Absolute Edition)*, New York, DC Comics, 2005, n.p.

¹² Paris, Presses Universitaires de France, 1999, 192 p.

Le terme nous a séduit dans un premier temps : il nous semblait que l'idée de choisir des signes, de les mettre en lien et de les relier dans un tout cohérent, sorte de manière de confectionner une courteline à partir d'un matériau dispersé dans une œuvre, recelait un potentiel intéressant.

Bien vite, nous avons constaté que la définition proposée par le sémioticien et l'emploi qu'il faisait de son concept ne nous convenaient pas. Il s'avérait que Groensteen mettait ce tressage au compte de l'auteur alors que notre propre intuition nous guidait plutôt à voir en ce tressage un acte de lecture. Il semblait donc qu'un différend herméneutique nous opposait et c'est cela qui nous a amené à vouloir approfondir notre connaissance à propos de l'interprétation littéraire prise dans un sens large.

L'intérêt de notre recherche s'est donc construit de manière concentrique : du roman graphique, vers *Watchmen*, vers la lecture de la bande dessinée, vers le concept de tressage, vers l'interprétation littéraire. Il en découle que le résultat de nos travaux s'est déployé par une trajectoire inverse.

De la sorte, l'objet de notre mémoire a été de proposer, grâce à nos recherches sur les sujets de l'interprétation et de la lecture de bande dessinée, une modalité de lecture particulière au roman graphique et à la bande dessinée susceptible d'ouvrir la voie à une analyse. Notre ambition n'a pas été de construire un modèle théorique général de lecture de la bande dessinée, mais plutôt d'introduire une méthode d'identification et de rassemblement de signes textuels et graphiques menant à une interprétation. Notre objectif a été de définir une telle méthode et de la mettre à l'épreuve de manière inductive grâce à une analyse de *Watchmen*. Il est donc utile de spécifier que notre approche s'inscrit dans le cadre de la sémiotique de la lecture sans pour autant s'en réclamer.

Le premier chapitre consiste en une étude générale de l'interprétation littéraire, où nous proposons une définition de celle-ci et une considération de ses objectifs, c'est-à-dire une réflexion quant au site privilégié de l'interprétation (l'auteur, le texte ou le lecteur). Nous en arrivons à souscrire à une définition de la *lecture littéraire* comme pratique et rapport singulier d'analyse.

Le deuxième chapitre se penche sur la bande dessinée afin d'en comparer les différentes définitions pour en venir à affirmer que celle-ci est une pratique littéraire ayant comme particularité de s'appuyer en grande partie sur les relations entre texte et image. C'est également dans ce chapitre que nous traitons et nous approprions le concept de tressage de Groensteen afin de définir une opération de lecture élevée au rang de modalité et permettant la formation d'une hypothèse interprétative.

Le troisième chapitre propose plusieurs analyses de *Watchmen*. Une première section sert à reconduire les analyses les plus courantes du roman graphique qui voient en cette œuvre une critique de la figure du super-héros. Puis, nous proposons trois tressages distincts effectués sur cette œuvre (à partir du concept de l'utopie, de la forme géométrique du cercle et de la figure du livre) qui amènent à la comprendre différemment. Finalement, nous regroupons ces trois analyses en une dernière observation, de manière à colliger ce qui a été accompli dans ce chapitre et à faire un retour sur ce qui a été énoncé à propos de l'interprétation au premier chapitre. Nous en venons à affirmer que l'enseignement de *Watchmen* trouve une portée, et un exemple probant, dans notre réalité.

CHAPITRE I

L'INTERPRÉTATION

Criticism may not always be an act of judging, but it is always an act of deciding, and what it tries to decide is meaning.

Harold BLOOM, *A Map of Misreading*

Literature has many "uses"—and critics propose new uses, some of them exciting and spectacular. But all the multiform uses to which literature can be put rest finally upon our knowing of what a given work "means".

Cleanth BROOKS, *My Credo—The Formalist Critic*

Qu'elle prenne la forme d'un travail d'orfèvre ou d'une déclaration fracassante, l'interprétation littéraire est une réflexion au terme du parcours d'un texte et le discours qui en résulte. Au cœur de l'activité des lecteurs du dimanche comme des académiciens, ce geste de l'esprit en vient à être tenu pour acquis pour qui s'y adonne régulièrement. Or, comme tout mouvement répétitif effectué par réflexe, il est possible de perdre de vue la complexité, ainsi que les composantes, de l'interprétation littéraire. Ce chapitre a pour objet de considérer ce travail intellectuel afin d'en fournir une définition qui nous permettra par la suite de guider notre élaboration du tressage à portée interprétative.

1.1 Qu'est-ce que l'interprétation? Un bref survol¹

Partons d'un lieu commun à tout lecteur à la recherche d'une définition, soit le dictionnaire. Le *Larousse* définit le verbe interpréter comme étant « Chercher à rendre compréhensible, à traduire, à donner sens à.² » Le *Grand Robert* décrit l'interprétation

¹ Il est utile de préciser que nous considérerons l'interprétation en la restreignant aux textes littéraires présentant des récits narratifs.

² *Nouveau Larousse élémentaire*, Paris, Larousse, 1967, p. 591.

comme : « 1. Action d'expliquer, de donner une signification claire (à un signe, un ensemble signifiant obscur); résultat de cette action. 2. Action de proposer, de donner une signification (aux faits, gestes, paroles de qqn); signification ainsi proposée.³ » Le *Dictionnaire de l'Académie française* donne : « Explication du sens qu'on peut donner à un texte.⁴ », alors que le *Littré* dit : « Expliquer ce qu'il y a d'obscur dans un écrit, dans une loi, dans un acte.⁵ » On peut déjà effectuer les observations suivantes : l'interprétation suppose une recherche, qui est donc une action volontaire et consciente. De plus, le fait qu'il faille rendre compréhensible — plutôt que de comprendre d'emblée — et donner sens à — plutôt que de constater passivement le sens — implique un travail supplémentaire et personnel, un investissement de sa subjectivité, qui seront le fait de notre individualité. Finalement, le verbe « expliquer » se retrouve dans trois des quatre définitions recensées : le corrélat en est que l'interprétation prend la forme d'une explication, d'un discours.

Évidemment, cette première définition de l'interprétation est assez large pour couvrir toutes ses formes — l'interprétation d'un code civil aussi bien que de symptômes d'une maladie. L'interprétation littéraire est une forme particulière de ce travail de l'esprit qui a son objet propre (le texte littéraire), son contexte (la lecture) et son but (l'explication ou le commentaire). Les définitions ci-après de l'interprétation, extraites d'essais littéraires, sont plus pertinentes que celles fournies par les dictionnaires et prolongent le constat que l'interprétation est le fait d'un travail actif et personnel qui se concrétise dans l'explication.

Dans son essai *The Practice of Reading*, Denis Donoghue propose plusieurs définitions sommaires de l'interprétation qui reconduisent certaines des idées présentées plus haut. Par exemple, dans sa définition la plus courte : « Interpretation begins when someone begins to pay attention to a text.⁶ », l'auteur affirme clairement que l'interprétation est motivée par un

³ Alain Rey (dir.), *Le grand Robert de la langue française*, tome 4, Paris, Dictionnaire le Robert, 2001, p. 301.

⁴ *Dictionnaire de l'Académie française*, Tome 2, Paris, Imprimerie Nationale, 2000, p. 432.

⁵ *Le nouveau Littré*, Paris, Garnier, 2004, p. 869.

⁶ Denis Donoghue, *The Practice of Reading*, New Haven, Yale University Press, 1998, p. 80.

désir de porter une attention au texte. En soi, cette affirmation apparaît incongrue, puisqu'il faut minimalement qu'un lecteur soit intéressé par ce qu'il tient entre les mains afin qu'une lecture puisse avoir lieu, mais on retiendra tout de même cette idée d'un désir de porter une attention — qu'il serait plus juste de décrire comme une attention *accrue* — au texte. Cette volonté d'en faire davantage est plus apparente dans cette seconde citation : « We move along the interpretive process when we try to make our preliminary understanding of the text explicit to ourselves, thereby turning the occasion into an experience.⁷ » Faire passer la lecture d'un texte d'une occasion à une expérience par le biais d'une explicitation rend compte à la fois du désir de faire de notre lecture un travail plus attentif et de l'explication qui est posée comme un objectif à atteindre. Le travail permettant d'explicitier l'interprétation est donné comme fondamental par Donoghue lorsqu'il termine ainsi un chapitre de son essai : « It follows that interpretation is not the whole story but the first part of it, a necessary labor of explication.⁸ » Donoghue pose l'interprétation comme la définition de tâche du lecteur professionnel et cette tâche prend la forme d'une explication.

Paul Ricœur, dans son essai *Du texte à l'action*, propose une définition de l'interprétation qui en fait une recherche d'explication à un texte par une compréhension approfondie de celui-ci; autrement dit, l'action d'interpréter est la production d'un discours sur le texte : « Lire, c'est, en toute hypothèse, enchaîner un discours nouveau au discours du texte.⁹ » C'est par une appropriation progressive d'un texte que le lecteur interprète celui-ci : « L'interprétation 'rapproche', 'égalise', rend 'contemporain et semblable', ce qui est véritablement rendre *propre* ce qui était d'abord *étranger*.¹⁰ » Faire sien ce qui est externe suppose un travail personnel amenant le texte vers soi. De plus, comme le propose Ricœur, l'interprétation est tout à la fois compréhension et explication, qui alternent et se succèdent afin d'approfondir la connaissance d'un texte, puisque l'un ne va pas sans l'autre et que, pour

⁷ Donoghue, *op.cit.*, p. 80.

⁸ *Ibid.*, p. 97.

⁹ Paris, Seuil, 1986, p. 170.

¹⁰ *Ibid.*, p. 171.

pouvoir bien expliquer un texte, il faut d'abord bien le comprendre, ce que Ricœur résume ainsi : « Expliquer plus, c'est comprendre mieux.¹¹ »

Dans *Le démon de la théorie*, Antoine Compagnon définit ainsi l'interprétation : « Une interprétation est une hypothèse dont nous mettons à l'épreuve la capacité de *rendre compte* d'un maximum d'éléments du texte.¹² » Nous reviendrons plus tard sur la notion d'hypothèse formulée qui caractérise l'acte interprétatif; il suffit pour le moment d'observer que pour Compagnon, l'interprétation est le fait du lecteur qui cherche à rendre compte du texte autant que possible, ce qui reprend encore une fois l'idée d'une action du lecteur sur un texte et l'explication de celui-ci.

Dans *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Bertrand Gervais se penche également sur la question de l'interprétation. En confrontant tour à tour les positions de plusieurs chercheurs, Gervais en vient à formuler la définition suivante :

L'interprétation est une mise en relation (une correspondance), survenant en contexte, déclenchée par un prétexte et réalisée à partir de certaines règles, dont rien en soi ne garantit le respect ou encore la validité.¹³

On retrouve dans cette définition l'idée d'une volonté de comprendre mieux un texte (le prétexte), ce qui était déjà avancé plus tôt dans le même essai : « L'interprétation n'est pas un réflexe, un geste automatique, elle est le fruit d'une décision, un acte intentionnel.¹⁴ » On peut ajouter à ce portrait sommaire de l'interprétation l'idée d'une méthode d'accomplissement (les règles de réalisation) et l'absence de confirmation du résultat de l'interprétation (la non-garantie de validité), aspects de l'interprétation sur lesquels nous reviendrons plus loin.

¹¹ Ricœur, *op.cit.*, p. 25.

¹² Paris, Seuil, 1998, p. 107. C'est nous qui soulignons.

¹³ Montréal, XYZ éditeur, 1998, p. 62.

¹⁴ *Ibid.*, p. 59.

Ce rapide portrait de l'interprétation permet de poser quelques éléments essentiels : déclenchée par la lecture d'un texte, l'interprétation naît d'un désir personnel de *mieux comprendre afin de pouvoir expliquer*, elle nécessite un travail pouvant s'appuyer sur des théories variées et se concrétise par une explication. Aussi, suivant Gervais, le résultat de l'interprétation n'offre aucune garantie de succès.

1.2 La « cible » de l'interprétation

Après avoir posé ces premiers jalons, il importe maintenant de se demander ce qui est visé par l'interprétation, ou plutôt sur quel versant du texte doit-on fonder son interprétation. Est-ce que l'interprétation doit viser la découverte des intentions de l'auteur? Est-ce qu'il n'est pas plutôt préférable de se concentrer exclusivement sur le texte lui-même afin d'en expliciter les mécanismes? N'est-il pas possible que l'interprétation vise à atteindre un but personnel, soit la compréhension par et pour le lecteur d'un texte qui le mystifie et l'interpelle, qu'il veut pouvoir s'expliquer?

1.2.1 Trouver l'auteur

Une position a longtemps été soutenue par les critiques littéraires, selon laquelle l'interprétation devait viser à rendre compte des intentions de l'auteur du texte lu. Le prédicat de cette recherche d'intention naît du fait que l'auteur, en étant producteur d'un texte, y a investi un sens précis. Le travail du lecteur serait donc d'être réceptif à ce sens insufflé par l'auteur et de chercher à le mettre à jour. Pour ce faire, on peut avoir recours aux circonstances historiques, politiques et sociales ayant façonné la conscience de l'auteur, ou même se référer aux commentaires que l'auteur lui-même aura fourni à propos de son œuvre. Cette approche, qu'elle soit positiviste (incarnée par Sainte-Beuve) ou biographique (incarnée par Georges Laiton), a longtemps prédominé dans les études littéraires, comme le rappelle Antoine Compagnon :

L'intention d'auteur est le critère pédagogique ou académique traditionnel du sens littéraire. Sa restitution est, ou a longtemps été, la fin principale, ou même exclusive, de l'explication de textes. Suivant le préjugé ordinaire, le sens d'un texte, c'est ce que son auteur a voulu dire.¹⁵

Élire les intentions de l'auteur comme finalité à atteindre dans le travail de l'interprétation ferait en sorte de prévenir des compréhensions abusives, indues et fantasques d'une œuvre; on se réfère à ce que l'on croit y être le sens investi par son auteur plutôt que d'y suppléer ce qu'on a compris en le lisant. Ce serait donc parce que l'auteur a façonné intentionnellement son texte qu'il nous serait possible d'atteindre ce sens.

On trouve des échos de cette position jusqu'à récemment, par exemple dans l'affirmation univoque de Steven Knapp et de Walter Benn Michaels qui, dans leur article *Against Theory*, écrivent : « What a text means and what its author intends it to mean are identical.¹⁶ » Ils appuient leur affirmation sur la prémisse que le langage ne peut exister que parce que toute personne qui en fait l'emploi communique un message dans un but spécifique et intentionnel. Autrement dit, on porte attention à un texte parce que celui-ci est émis par un auteur qu'on suppose doté de raison et de volonté. L'acte de langage qui est produit par un texte découle forcément d'une intention de l'auteur; se basant sur cette certitude, le lecteur doit se concentrer sur la recherche de cette intention.

Le corrélat de cette position est que l'interprétation doit se fonder sur une déférence absolue envers l'auteur (réel ou supposé) du texte, ce dernier devant être parfaitement conscient de tous les sens qu'il a pu investir dans son œuvre. Une interprétation qui déroge au sens supposé introduit par l'auteur relèverait alors de l'hérésie.

1.2.2 Ignorer l'auteur

Toutefois, les opposants à cette conception de l'interprétation, longtemps hégémonique, ne datent pas d'hier. On peut penser à Paul Valéry, qui affirme on ne peut plus clairement :

¹⁵ Compagnon, *op.cit.*, p. 54.

¹⁶ *in Against Theory* (W. J. T. Mitchell, éd.), Chicago, University of Chicago Press, 1995, p. 19.

Il n'y a pas de vrai sens d'un texte. Pas d'autorité de l'auteur. Quoi qu'il ait *voulu dire*, il a écrit ce qu'il a écrit. Une fois publié, un texte est comme un appareil dont chacun peut se servir à sa guise et selon ses moyens : il n'est pas sûr que le constructeur en use mieux qu'un autre. Du reste, s'il sait bien ce qu'il voulait faire, cette connaissance trouble toujours en lui la perception de ce qu'il a fait.¹⁷

Valéry soulève un point important en affirmant sans ambages que l'auteur d'un texte est en droit d'en réclamer la paternité, mais ne peut étendre son autorité au-delà de sa production, puisque rien ne garantit que l'interprétation de son propre texte soit supérieure à celle que peut en faire autrui. L'analyse d'un texte peut paraître plus ou moins exacte selon l'explication qu'on en fournit, mais tout lecteur est en droit d'en proposer une version et personne ne peut se poser comme référence sur une base quelconque. Il s'ensuit que le lecteur cherche et confirme son interprétation dans le texte et non dans l'intention de l'auteur.

Pour rajouter aux propos de Valéry, Denis Donoghue, dans *The Practice of Reading*, montre qu'il est pour le moins problématique de chercher le sens d'une œuvre dans les intentions de l'auteur :

It is fairly accepted that the interpreter of a text can't appeal for authority to the author's intention — at least beyond a certain point — not only because we rarely know what that intention was but also because the author may not have realized his intention in the text; the text may in the event have exceeded the intention or diverged from it.¹⁸

Donoghue souligne que l'auteur n'est pas infaillible et que les intentions initiales souhaitées lors de l'écriture peuvent avoir été égarées, transformées ou même excédées en cours de route. C'est donc en mettant en doute l'autorité de l'auteur sur son propre texte, en rappelant que celui-ci est faillible, que Donoghue révoque la recherche des intentions de l'auteur comme prédicat de l'interprétation.

1.2.3 Lecture attentive du texte : la Nouvelle Critique Américaine

Au cours de la première moitié du 20^e siècle, quelques chercheurs américains, inspirés par les travaux d'I.E. Richards et les essais littéraires du poète T.S. Eliot, ont formé une

¹⁷ Cité dans Donoghue, *op.cit.*, p. 54.

¹⁸ *Ibid.*, p. 84.

communauté critique regroupée sous l'égide du *New Criticism*. Elizabeth Freund décrit ce groupe de la manière suivante :

Though hardly homogeneous, the group is generally associated with doctrines of the text's objectivity, its self-sufficiency and "organic unity"; with a formalist, "intrinsic" approach to the text with a resistance to paraphrase and to the separation of form and content; and above all with the technique of "close reading" – a mode of exegesis that pays scrupulous attention to the rich complexity of textual meaning rendered through the rhetorical devices of irony, ambiguity and paradox.¹⁹

Les tenants de la Nouvelle Critique américaine ont opéré un mouvement important en séparant l'auteur de son œuvre et en insistant sur la valeur signifiante intrinsèque d'une œuvre. Selon eux, la lecture attentive et circonspecte de l'œuvre doit être suffisante afin de le comprendre et de l'analyser : il n'est pas impératif de connaître la vie d'un auteur et les circonstances d'élaboration de son œuvre pour en extraire un sens, et il est important de faire abstraction des réactions émotives provoquées par la lecture d'un texte lors de l'analyse. Le *close reading* exige de coller au texte afin de ne pas être entraîné dans de fausses avenues par un regard trop large sur celui-ci, qui entraînerait le lecteur dans des considérations secondaires, comme le contexte sociologique et biographique de l'auteur (*the intentional fallacy*) ou les réactions affectives d'un lecteur (*the affective fallacy*)²⁰.

Il importe de préciser que le *close reading* n'implique pas de se concentrer uniquement sur le texte, mais bien de lui accorder une attention primordiale. Comme le précise d'ailleurs Cleanth Brooks dans une entrevue avec William J. Spurlin peu avant sa mort :

¹⁹ Freund, Elizabeth, *The Return of the Reader, Reader-Response Criticism*, Londres, Methuen, 1987, pp. 40-41.

²⁰ Les deux termes sont l'objet de deux articles fondamentaux dans les écrits de la Nouvelle Critique américaine, écrits par William Kurt Wimsatt et Monroe Curtis Beardsley et réédités dans *The Verbal Icon*. Référence : Wimsatt, William Kurt, *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, University of Kentucky Press, Lexington 1954, 320 p.

We mustn't forget the reader's role in the process just because we're concerned with looking closely at the text. There is a difference between looking closely at the text and looking at it exclusively and seeing nothing else.²¹

En ce sens, il faut comprendre que la lecture commandée par les tenants de la Nouvelle Critique américaine a permis de s'attarder au texte et non à des aspects secondaires de son analyse, comme le contexte de production et de réception de l'œuvre. Pour limitative que puisse sembler cette approche, il importe de considérer que c'est en recadrant la perspective analytique autour du texte et non de ses corrélats que celle-ci a pu concentrer ses efforts sur l'objet d'étude primaire et non sur des aspects marginaux de sa compréhension, comme le précise William J. Spurlin :

New Critics were highly reflective on their roles as teachers of literature and the questions they raised for discussion eventually helped to bring about a different kind of literature curriculum that would seriously challenge specialized textual analysis and place the student face-to-face with the literary work as opposed to the empirical standards imposed upon by the positivist researcher.²²

Soulignons que demander au lecteur de se concentrer sur le texte et non sur ses origines implique forcément de lui donner l'opportunité d'exprimer son opinion, et donc de lui donner une part importante dans la production d'une interprétation, ce qui a ouvert la voie aux théories de la réception.

1.2.4 La nouvelle critique française et l'arrêt sur le texte

La volonté d'accorder une attention accrue au texte de la Nouvelle Critique américaine est également manifeste chez Roland Barthes, qui le démontre dans *La mort de l'auteur* :

Donner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pourvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture. Cette conception convient très bien à la critique, qui

²¹ « Afterword: An Interview with Cleanth Brooks », in *The New Criticism and Contemporary Literary Theory, Connections and Continuities* (Michael Fischer et William J. Spurlin, éd.), New York, Garland, 1995, p. 382.

²² « New Critical and Reader-Oriented Theories of Reading: Shared Views on the Role of the Reader », in *The New Criticism and Contemporary Literary Theory*, (Michael Fischer et William J. Spurlin, éd.), *op.cit.*, p. 230.

veut alors se donner pour tâche importante de découvrir l'Auteur [...] sous l'œuvre : l'Auteur trouvé, le texte est 'expliqué', le critique a vaincu.²³

Barthes dénonce l'attitude de certains critiques qui croient pouvoir venir à bout de l'interprétation en cherchant à atteindre les traces de l'auteur dans un texte et en exhibant leurs trouvailles telle une finalité, comme si le texte pouvait être réduit à ce que son auteur a voulu ou cru y insuffler.

Barthes veut symboliquement mettre à mort l'auteur et il suggère que c'est sur le texte que l'interprète doit se concentrer. Pour ce faire, lui et ses collègues mettent de l'avant le projet d'analyse structurale dans un numéro de la revue *Communications*, intitulé *Introduction à l'analyse structurale du récit*²⁴. Ce projet prend comme point de départ la volonté de produire un modèle d'analyse compréhensif et global, applicable à toute forme de récit. Il repose sur une approche semblable à la linguistique, soit l'identification précise et englobante de tous les éléments constitutifs d'un récit. Les articles recueillis dans ce numéro de *Communications*, et qui fournissent de nombreux exemples de cette approche analytique, montrent comment les structuralistes se sont concentrés exclusivement sur le texte. Afin de parvenir à ce résultat, de nombreux concepts sont convoqués : fonctions et indices (Barthes), typographie actantielle (Greimas), logique des possibles narratifs (Bremond), etc. Dans chacun de ces cas, une catégorisation minutieuse permet de placer chaque partie d'un récit dans un ensemble plus vaste. Ces catégories, qui se recoupent, se chevauchent et se succèdent, impliquent un travail exhaustif, permettant de générer une description rigoureuse et détaillée d'un récit et de ses éléments constitutifs.

Toutefois, ce travail d'orfèvre ne permet ni une compréhension supplémentaire ni une explication du sens d'une œuvre, de la même manière que décortiquer une phrase dans ses moindres aspects linguistiques, grammaticaux et sémantiques revient à une identification précise des composantes d'un texte sans pour autant alimenter l'analyse. Ce qui est appelé

²³ in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1968, p. 68.

²⁴ Roland Barthes et al., *Communications 8, L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981, 178 p.

analyse par les structuralistes n'a qu'une portée interprétative réduite, puisque l'établissement du schéma actantiel ou le repérage de toutes les fonctions cardinales d'un texte relève en soi de la classification et non du commentaire. *L'arrêt sur le texte* qui est nécessité pour mener à bien une analyse structurale n'est qu'une première étape de la réflexion où l'on emploie un appareillage lourd afin de nommer les parties d'un texte, mais où on n'utilise pas d'emblée ces précisions supplémentaires sur celui-ci pour en effectuer une compréhension approfondie. Gilles Thérien a par ailleurs offert une critique pertinente du structuralisme :

Dans le développement des études littéraires, diverses grilles mises au point aux plus beaux jours du structuralisme me semblent être une façon d'assurer plus statistiquement que scientifiquement une constance dans la lecture... chaque fois au prix évidemment de la position du lecteur parce que ce qui a toujours été implicite et tu dans ces grilles, c'est que tous les lecteurs passés et à venir étaient subsumés dans la position du seul lecteur architecte de la grille.²⁵

En dépit de ces réserves, force est de reconnaître que le structuralisme a marqué une étape importante dans l'évolution de l'interprétation littéraire, en dépassant définitivement les intentions de l'auteur comme objectif d'analyse.

L'analyse du texte dans ses composantes linguistiques, structurales et formelles, permet de s'en tenir résolument à la forme et de ne pas se préoccuper des intentions de l'auteur, dont la recherche est posée comme limitative par Barthes et stérile par Valéry. Force est toutefois de reconnaître que, pour ce qui est de l'interprétation, un arrêt sur le texte est aussi contraignant que la recherche des intentions de l'auteur et ce pour une raison opposée. La recherche des intentions de l'auteur est peut-être une cause perdue, mais l'analyse formelle, linguistique et structurale d'un texte ne peut être considérée comme une analyse en soi, puisque l'on se borne à décrire une œuvre dans ses fonctions, ses composantes et ses parties, plutôt que de faire l'effort additionnel de le comprendre et de l'expliquer, ce qui est le but visé par l'interprétation.

Le travail d'analyse structurale peut néanmoins être pertinent à l'interprétation d'un texte pour autant que ce travail d'analyse soit mis au profit de la compréhension plutôt que de se

²⁵ Gilles Thérien, « Lire, comprendre et interpréter », in *Tangence* numéro 36 (1992), Rimouski, p. 102.

cantonner à la description exhaustive. D'ailleurs, Paul Ricœur souligne que la classification au cœur de l'analyse structurale trouve sa pertinence lorsque incluse dans un processus qui se poursuit au-delà de la délimitation de la structure :

Si on tient l'analyse structurale pour une étape — et une étape nécessaire — entre une interprétation naïve et une interprétation critique, entre une interprétation en surface et une interprétation en profondeur, alors il apparaît possible de replacer l'explication et l'interprétation sur un unique *arc herméneutique* et d'intégrer les attitudes opposées de l'explication et de la compréhension dans une conception globale de la lecture comme une reprise du sens.²⁶

Décrire un texte d'un point de vue formel ne suffit pas si on veut en dégager un sens, et l'analyse structurale, se concentrant exclusivement à cette étape de l'interprétation, ne pousse pas cette dernière jusqu'à son terme. De Knapp et Michaels à Barthes et les structuralistes, l'interprétation change d'adresse en passant de la révérence envers l'auteur à la soumission au texte. Cependant, le lecteur n'en demeure pas moins l'esclave d'un maître qui ne lui accorde aucune liberté.

1.2.5 Vers une théorie de la réception : le travail et l'apport du lecteur

Le changement de paradigme opéré par la Nouvelle Critique américaine et par l'approche structuraliste a permis de restituer au lecteur un rôle autonome dans le travail d'interprétation du texte. Certains anciens tenants du structuralisme se sont même penchés sur le rôle du lecteur dans l'acte de lecture. Au premier titre, Umberto Eco. Dans *Lector in fabula*, il établit d'entrée de jeu que la participation du lecteur est requise pour qu'un texte soit interprété : « Un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner.²⁷ » Ainsi, le texte appelle l'interprétation du lecteur tout en prévoyant l'orientation qu'il pourrait prendre. En effet, l'auteur qui écrit un texte vise un lectorat particulier, il se construit donc un « Lecteur Modèle » en fonction duquel il déploie un sens, en envisageant la manière dont ce Lecteur Modèle décodera son texte :

²⁶ Ricœur, *op.cit.*, p. 174.

²⁷ Paris, Grasset, 1985, p. 64.

Pour organiser sa stratégie textuelle, un auteur doit se référer à une série de compétences [...] qui confèrent un contenu aux expressions qu'il emploie. Il doit assumer que l'ensemble des compétences auquel il se réfère est le même que celui auquel se réfère son lecteur. C'est pourquoi il prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement.²⁸

De la sorte, l'auteur prévoit bel et bien un lecteur qui travaillera son texte, et il veut s'assurer que le lecteur effectuera l'interprétation qu'il avait prévue.

En contrepartie, le lecteur doit se concevoir un Auteur Modèle, soit une construction imaginaire qui détermine sa stratégie lectorale en fonction des exigences du texte et des stratégies textuelles que l'auteur y a déployées. L'Auteur Modèle n'est pas l'auteur réel du texte, mais une construction imaginaire du lecteur qui lui permet de se donner un objectif à atteindre dans sa lecture. Cette adéquation entre Auteur Modèle et Lecteur Modèle, qui caractérise à la fois la production littéraire (l'écriture) et l'interprétation (la lecture), est appelée une « coopération textuelle », situation idéale où auteur et lecteur travaillent au même objectif, soit la concrétisation d'un sens commun. Ce n'est plus la recherche d'un auteur réel et empirique qui guide la lecture dans la coopération textuelle de la lecture. Comme le souligne Eco : « Par « coopération textuelle », on ne doit pas entendre l'actualisation des intentions du sujet empirique de l'actualisation, mais les intentions virtuellement contenues par l'énoncé.²⁹ » En somme, malgré une importance accordée au rôle du lecteur dans sa théorie de la réception, Eco prône la recherche des intentions d'un auteur comme moteur de l'interprétation, bien que dans ce cas, l'auteur ne soit pas l'auteur réel mais bien une construction imaginaire.

Eco propose ainsi une conception de la lecture comme une coopération textuelle, soit une collaboration entre auteur et lecteur. Dans la théorie de la lecture d'Eco, le lecteur joue un rôle important puisqu'il emploie le matériau textuel pour construire un sens particulier à celui-ci. Toutefois, la tâche du lecteur serait une actualisation du sens d'une œuvre d'après ce qu'il croit être le dessein de son auteur supposé, ramenant donc le rôle du lecteur à une

²⁸ Eco, *op.cit.*, pp. 67-68.

²⁹ *Ibid.*, p. 78.

archéologie des intentions de l'Auteur Modèle afin de pouvoir reconstituer le sens que celui-ci y avait investi. Son modèle est une construction abstraite et hypothétique visant à suggérer la démarche idéale du lecteur, qui se référera constamment à des encyclopédies et des textes connexes afin d'acquérir le savoir nécessaire à la compréhension des éléments d'une œuvre que l'Auteur Modèle y a incorporés. Au final, cette position pose que le travail interprétatif du lecteur est à la remorque des intentions de l'auteur, aussi conceptuel soit-il, et laisse au lecteur une marge de manœuvre contrainte et limitée, tout juste bonne à actualiser le dessein de l'auteur³⁰. La volonté personnelle de mieux comprendre une œuvre qui est, ici aussi, l'élément déclencheur de l'interprétation, se ramène donc, dans l'essai d'Eco, à se mettre au service des intentions de l'auteur « volontairement déterminées » dans le texte, et le travail d'interprétation ne peut prendre qu'une seule forme : la recherche, voire la poursuite obsessive, des intentions d'un auteur supposé.

1.2.6 De l'irréductible subjectivité de la lecture

Allant plus loin qu'Eco, plusieurs chercheurs réfutent à la fois la recherche des intentions de l'auteur et l'immanence du texte comme seuls résultats souhaitables de l'interprétation. Ces chercheurs avancent que la polysémie du langage entraîne la présence de plusieurs sens à l'intérieur d'un même texte, ces sens pouvant être concurrents aussi bien que complémentaires. Elizabeth Freund précise que l'immutabilité du texte dans sa forme n'empêche pas que l'on puisse en extraire une pluralité de compréhensions :

While the work itself is invariable and stable, the number of possible concretizations is unlimited and will differ from reader to reader. Furthermore, no single concretization will exhaust the possibilities contained in the virtual work or will be identical with it.³¹

Cette idée est reprise par Jean-Marie Goulenot :

³⁰ Nous pouvons par ailleurs émettre une réserve semblable envers la théorie du lecteur implicite de Wolfgang Iser, qui ramène le lecteur à une fonction du texte. Référence : Wolfgang Iser, *The Implied Reader*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1974, 305 p.

³¹ Freund, *op.cit.*, p. 141.

La lecture est [...] une révélation ponctuelle d'une *polysémie* du texte littéraire. La situation de lecture est de ce fait la mise au jour d'une des virtualités signifiantes du texte. À la limite, elle est ce par quoi s'actualise une de ses virtualités, une situation de communication particulière, parce qu'ouverte.³²

La coprésence de plusieurs significations dans un texte, dont un processus interprétatif révèle une des possibilités, implique donc qu'il est concevable que plusieurs interprétations d'un même texte puissent se côtoyer, et même se chevaucher. Il semble toutefois qu'il est impossible de mettre à jour toutes les possibilités interprétatives d'une œuvre, comme le note Jean Valenti : « Aussi savant, pénétrant et perspicace soit-il, le lecteur ne peut embrasser l'ensemble des significations potentielles d'un texte littéraire. Souscrire à la position contraire relève tout simplement du fantasme.³³ » Ce que ces différentes citations démontrent, c'est qu'un texte offre la virtualité qu'en soient extraits des sens différents, tributaires de la compréhension toute personnelle qu'en fera chaque lecteur. Il faut cependant signaler que la *multiplicité* des interprétations possibles ne signifie pas pour autant qu'il existe une *infinité* d'interprétations. Le texte contraint forcément le lecteur à ne pas lancer son interprétation dans toutes les directions, même s'il lui donne un grand nombre d'options; comme l'explique Paul Ricœur, « Le texte est un champ limité de constructions possibles.³⁴ » Autrement dit, un texte permet d'aller à bien des endroits, mais pas de se rendre n'importe où.

Une position qui insiste sur la subjectivité à l'œuvre dans la lecture libère de la rigidité promulguée par les tenants de la Nouvelle Critique américaine et de sa contrepartie française, du fait que le lecteur n'est plus au service du texte, mais plutôt à celui de sa lecture. L'interprétation, dans sa forme achevée et partagée, ne prend plus la forme d'une démonstration, mais d'une persuasion puisque l'on essaie de convaincre autrui que notre

³² Jean-Marie Goulenot, « De la lecture comme production de sens », in *Pratiques de lecture* (Roger Chartier, éd.), Paris, Rivages, 1985, p. 91.

³³ Jean Valenti, « Lecture, processus et situation cognitive », in *Théories et pratiques de la lecture littéraire* (Rachel Bouvet et Bertrand Gervais, dir.), Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 62.

³⁴ Ricœur, *op.cit.*, p. 226.

lecture du texte est la bonne, restituant ainsi au lecteur son autonomie de pensée et sa perspective particulière sur le texte. Comme l'affirme Stanley Fish :

Le critique n'est plus l'humble serviteur de texte dont la gloire existe indépendamment de tout ce qu'il peut faire; c'est ce qu'il fait, à l'intérieur des contraintes incluses dans l'institution littéraire, qui fait naître les textes et les rend disponibles à l'analyse et l'évaluation.³⁵

Le rôle du lecteur et sa compréhension particulière d'un texte sont donc à l'honneur dans cette perspective de l'interprétation; il devient responsable et redevable à lui-même de faire ce qu'il fait avec une œuvre.

1.2.7 Retour sur l'interprétation

En somme, ce que le lecteur peut viser par l'interprétation d'une œuvre, c'est de produire une explication qui satisfasse sa propre interrogation pour en découvrir une perspective toute singulière qu'il aura actualisé à la suite d'un travail d'analyse. La manière dont il accomplit cette analyse lui est également personnelle. Dans le cas d'un lecteur non initié aux pratiques de lecture des différentes écoles théoriques qui se côtoient en études littéraires, le traitement d'un thème déployé dans une œuvre peut suffire à produire un commentaire général sur une œuvre. Pour les lecteurs professionnels, le recours à des outils théoriques est requis pour se soutenir, mais le choix de ces outils reste le fait d'une décision personnelle — sauf dans une situation d'apprentissage où l'étudiant est obligé de démontrer l'acquisition de connaissances particulières, en menant une analyse d'après les concepts qui lui ont été enseignés.

De fait, il est important de tenir compte de l'apport théorique qui est employé afin de mener à terme une interprétation, puisque ce recours à la théorie permet de juguler le travail d'analyse afin d'éviter que tout et n'importe quoi puisse être avancé comme interprétation. En effet, le danger d'une approche trop ouverte de l'interprétation est de croire qu'il est permis d'interpréter un texte comme bon nous semble. Si beaucoup de lectures d'une œuvre sont possibles, c'est bien parce que le travail d'imagination, qui est une part essentielle de la

³⁵ Stanley Fish, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les prairies ordinaires, 2007, pp. 96-97.

lecture et de l'interprétation, peut permettre de déboucher sur des résultats étonnants, voire saugrenus. Les lectures d'une œuvre peuvent donner lieu à des explications invraisemblables si une certaine rigueur n'est pas respectée dans le travail d'interprétation. Le sémioticien Robert Scholes rappelle avec justesse que s'il est possible de proposer une interprétation personnelle, il faut éviter d'avoir recours à l'invention pour justifier son analyse :

As semiotics interpreters we are not free to *make* meaning, but we are free to *find* it by following the various semantic, syntactic, and pragmatic paths that leads away from the words of the text. That is, we can't bring just any meanings to the text, but we can bring all the meanings we can link to the texts by means of an interpretive code³⁶.

L'usage d'un code interprétatif, comme le suggère Scholes, est primordial afin de produire un sens à partir d'un texte.

Si l'on suppose que la lecture est formée par l'enchaînement de deux sujets et d'un objet, (l'auteur, le texte et le lecteur), on aura vu que pour certains, l'interprétation doit viser l'auteur et ses corrélats, autrement dit, les intentions que l'auteur a introduites dans son texte ou la représentation de l'auteur que le lecteur poursuit et découvre à la lecture du texte. Pour d'autres, l'interprétation doit commencer et se terminer par l'examen scrupuleux du texte, afin d'en découvrir les structures et d'en découper et examiner les composantes, ou d'en extraire un sens qu'il constitue par et pour lui-même. Enfin, certains mettent au compte du lecteur et de son travail subjectif la production d'un sens et d'une explication, l'interprétation étant une construction du lecteur.

Il serait stérile de vouloir élire un lieu privilégié dans la recherche d'un sens profond à une œuvre. Se concentrer sur un seul versant de l'œuvre dans l'interprétation limite forcément les résultats de l'analyse. La recherche des intentions de l'auteur contraint grandement la capacité d'imagination du lecteur à voir dans l'œuvre ce qui s'en dégage à un second niveau, l'attention circonspecte et révérencieuse au texte contraint à l'isoler de son contexte de production et oblige à négliger l'apport du lecteur dans la construction du sens.

³⁶ Robert Scholes, *Semiotics and Interpretation*, New Haven, Yale University Press, 1982, p. 30.

Enfin, remettre uniquement au compte du lecteur la production du sens peut amener à ignorer des facteurs importants dans la compréhension d'une œuvre, comme sa composition interne et globale si l'on restreint son attention exclusivement à certains passages de celle-ci en les isolant de leur contexte général, et des facteurs sociaux et culturels de production qui renseignent sur ses possibles « intentions ».

Il semble au contraire possible de pouvoir amalgamer ces trois éléments. D'abord, dans le travail d'interprétation, il n'est pas contre-indiqué de se renseigner sur le contexte historique de production d'une œuvre et de prendre connaissance du discours de l'auteur sur une œuvre. Valéry a très justement indiqué que l'on ne peut se fier aveuglément à l'auteur d'un texte pour comprendre ce dernier, mais les intentions souhaitées émises par l'auteur et le contexte de production d'une œuvre peuvent permettre d'éclairer et d'alimenter l'analyse. Il est également important de porter une attention accrue au texte, puisque c'est à partir de celui-ci que l'on peut développer une analyse; le sens d'une œuvre déborde toujours de son territoire initial, ce qui permet au lecteur de prendre part au travail de construction de sa signification, mais c'est toujours le texte qui donne le point de départ de l'analyse, et on le retrouve toujours au point d'arrivée. Finalement, l'apport du lecteur est essentiel et primordial à l'interprétation, puisque c'est toujours par lui que celle-ci se concrétise. L'interprétation d'une œuvre n'existe qu'à partir du moment où un lecteur la produit, comme le souligne Stanley Fish : « L'interprétation n'est pas l'art d'analyser (*construing*) mais l'art de construire (*constructing*). Les interprètes ne décodent pas les poèmes : ils les font (*they make them*).³⁷ »

On peut ainsi en arriver au constat que le « sens profond » recherché par l'interprétation peut être informé par le discours de l'auteur et les circonstances de production d'une œuvre; il s'appuie sur les éléments constitutifs du texte et est construit par un travail d'analyse subjectif et personnel. Dans cette formulation de l'objectif visé par l'interprétation, c'est au lecteur que revient la part du lion et le dernier mot de l'activité interprétative. Mais en tenant

³⁷ Fish, *op.cit.*, p. 62. Bien que la remarque de Fish soit à propos de l'interprétation des poèmes et non des récits narratifs, nous la jugeons pertinente.

compte du contexte de production et en s'appuyant sur le texte lui-même, le lecteur se fournit des balises l'empêchant de prendre des vessies pour des lanternes. En se montrant conscient et respectueux, à la fois de la production du texte et du texte lui-même, le lecteur restreint et précise son objectif, tout en lui laissant la possibilité et la responsabilité de construire une compréhension personnelle de l'œuvre.

1.3 Une interprétation personnelle : la lecture littéraire

Le travail d'interprétation littéraire tel que nous l'avons décrit jusqu'à présent — né d'un désir, objet d'un processus, visant à une explication et basé sur des choix personnels — est très semblable à ce que Bertrand Gervais définit comme une lecture littéraire. La lecture littéraire est l'accomplissement d'une compréhension singulière et personnelle d'une œuvre, rendue nécessaire par une saisie initiale jugée insatisfaisante ou incomplète d'une œuvre qui pose des difficultés au lecteur :

Nous pouvons chercher à comprendre un texte, à en faire une lecture littéraire, non pas tant parce que nous en connaissons déjà la valeur, savons déjà quelles réponses apporter aux questions dégagées, mais parce qu'il reste initialement fermé à nos entreprises habituelles de compréhension.³⁸

C'est donc un questionnement provoqué suite à la saisie initiale du texte qui déclenche la lecture littéraire.

Cette lecture est également personnelle parce qu'elle n'est pas contaminée par les opinions d'autrui et parce que le lecteur a choisi de ne pas se ranger aux arguments d'un lecteur professionnel ayant déjà émis son opinion sur un texte au terme de sa propre interprétation :

Ce n'est qu'en partant du texte et de sa matérialité qu'une véritable lecture littéraire peut se déployer, une lecture qui n'est pas simple reprise d'une opinion déjà émise, mais acte singulier, unique, issu de la rencontre privée et singulière d'un lecteur et d'un texte.³⁹

³⁸ Gervais, *Lecture littéraire, op.cit.*, p. 31.

³⁹ *Ibid.*, p. 33.

C'est ainsi la volonté et la liberté de donner son propre sens au texte qui caractérise la lecture littéraire.

Il importe également de préciser que la lecture littéraire et le travail d'interprétation personnel qui l'accompagne s'accomplissent sans avoir recours à tout moment aux outils théoriques qui viendraient baliser son parcours dans le texte :

L'utilisation de théories fortes a tendance à forcer les sujets à s'effacer derrière des choix épistémologiques déjà faits, inscrits à même les théories. On ne « pense » plus le texte, on laisse la théorie le faire à sa place en imposant sa perspective, ses choix méthodologiques, sa propre conception du texte.⁴⁰

Cette citation peut sembler entrer en contradiction avec celle de Scholes, rapportée plus haut, qui incitait plutôt à avoir recours à des codes interprétatifs afin que l'analyse ne s'enfoncé pas dans une direction sans issue. Il apparaît plutôt que les deux points de vue sont réconciliables. Gervais suggère qu'il est souhaitable d'échapper momentanément aux théories susceptibles d'enchaîner sa lecture alors que Scholes recommande de se fier à ces théories pour se rendre à bon port. Cependant, la recherche d'un sens personnel, bâti à partir de ses propres connaissances et de son contexte de lecture, est commune aux deux positions. Le code interprétatif évoqué par Scholes est manifestement la sémiotique littéraire, mais pour tout autre lecteur, dont les réflexes sont différents, s'imposera d'emblée une perspective personnelle sur l'œuvre qui se sera développée grâce à ses connaissances théoriques et à ses pratiques de lecture. La lecture savante telle que prônée par Scholes et la lecture littéraire ne sont pas irréconciliables, comme le pose Gervais : « Il est évident qu'une lecture littéraire peut s'aider des instruments d'une lecture savante — je peux faire une lecture littéraire tout en étant sémioticien ou narratologue —, mais elle pose elle-même ses enjeux.⁴¹ » De plus, le choix d'accomplir une lecture littéraire avant une lecture savante réduit considérablement les risques d'automatisme de lecture liés à l'emploi répété et scrupuleux de la même approche de lecture et peut conduire à une atrophie des aptitudes analytiques, puisque la répétition d'une

⁴⁰ Gervais, *Lecture littéraire, op.cit.*, p. 35.

⁴¹ *Ibid.*, p. 39.

approche théorique émousse les facultés imaginatives, comme le souligne Elisabeth Freund :
 « Any strategy of reading can be anaesthetized into an automatic repetition of itself.⁴² »

La convention veut qu'une lecture savante doit toujours employer des outils théoriques adéquats, c'est donc en quelque sorte une obligation institutionnelle autant qu'une marque de professionnalisme qui conduit à avoir recours aux théories pour démontrer la validité d'une interprétation. Toutefois, il y a fort à parier qu'une lecture littéraire — personnelle et singulière — a précédé la lecture savante qui fait l'objet d'une communication, d'un article ou d'un essai. Le choix d'une œuvre à interpréter s'est fait indépendamment de toute obligation institutionnelle — la lecture littéraire n'est jamais contrainte ou opposée aux désirs du lecteur. On choisit d'abord d'effectuer une lecture particulière d'une œuvre, ce n'est que par la suite que l'on procédera, s'il y a lieu, à une lecture savante plus détaillée et appuyée sur des bases théoriques.

Le présent chapitre nous aura permis de penser le travail d'interprétation littéraire grâce à un survol historique et théorique des approches proposées par plusieurs auteurs s'étant penchés sur la question. Nous en sommes venu à souscrire à la définition de la lecture littéraire formulée par Gervais, considérant que celle-ci, en insistant sur le caractère personnel de cette démarche, correspond à notre propre point de vue quant à l'interprétation. Le chapitre suivant se concentrera plus précisément sur la lecture et l'interprétation de la bande dessinée, média dont les processus de perception et d'appréhension sont assez semblables à la littérature mais qui s'en distingue à certains égards, comme nous le démontrerons. L'objectif du prochain chapitre sera de relever les similitudes et les distinctions entre la lecture de texte littéraire et la lecture de bande dessinée afin de proposer une modalité de lecture menant à l'interprétation spécifique à la bande dessinée.

⁴² Freund, *op.cit.*, p. 36.

CHAPITRE II

LA BANDE DESSINÉE

L'objet-livre était une image dans laquelle on pouvait pénétrer en profondeur

Jimmy BEAULIEU, *Le moral des troupes*

Le premier chapitre, qui a permis de définir une approche de l'interprétation, s'est basé sur des théories et des réflexions provenant des études littéraires. Il convient donc maintenant de présenter quelques considérations théoriques à propos de la lecture et l'analyse de la bande dessinée. La première partie de ce deuxième chapitre vise à établir que l'analyse de la bande dessinée s'apparente grandement à celle d'un texte littéraire puisque tous deux reposent sur un acte de lecture et que la principale différence entre ces deux actes se caractérise par la relation entre texte et image qui constitue un des fondements de la bande dessinée. Nous allons par la suite nous réapproprier le concept de tressage développé par Thierry Groensteen afin de le poser comme modalité constitutive d'une hypothèse d'interprétation pour la lecture de la bande dessinée et du roman graphique.

2.1 Quelques définitions de la bande dessinée

2.1.1 De la difficulté d'établir une définition de la bande dessinée

Il nous faut, dans un premier temps, rappeler que la spécificité de la bande dessinée ne fait pas l'unanimité auprès des chercheurs spécialisés dans l'étude de cette forme d'art. Ce débat perpétuel entre chercheurs vient notamment du fait qu'il est difficile de formuler une définition suffisamment large pour inclure les différentes formes de ce média, mais assez précise pour exclure les formes artistiques qui n'en font pas partie, comme le démontre cette définition proposée par Pierre Couperie :

La bande dessinée serait un récit (mais elle n'est pas forcément un récit...), constitué par des images dues à la main d'un ou plusieurs artistes (il s'agit d'éliminer cinéma et roman-photo),

images fixes (à la différence du dessin animé), multiples (au contraire du cartoon) et juxtaposées (à la différence de l'illustration et du roman en gravures...). Mais cette définition s'applique encore très bien à la colonne trajane et la tapisserie de Bayeux.¹

Cet exemple explicite combien il est compliqué d'en arriver à une définition en tous points satisfaisante de la bande dessinée. Les différents chercheurs qui seront présentés dans les prochaines pages formulent donc chacun une définition qui met de l'avant la caractéristique qu'ils élisent comme prépondérante et constitutive d'une spécificité de la bande dessinée. Nous verrons que, pour certains, celle-ci se distingue par une séquentialité d'images narratives, alors que pour d'autres, ce sont les ellipses (omniprésentes par le biais des espaces entre les cases) qui en fondent la particularité. Nous affirmerons, à l'instar de plusieurs chercheurs, que la bande dessinée se caractérise par une tension entre texte et image.

2.1.2 Séquentialité et images narratives

Il est possible de fixer comme point d'assise de la bande dessinée le fait que ce médium est constitué d'une suite d'images disposées en une séquence linéaire de longueur variable (de quelques cases à plusieurs centaines de pages) composant un récit narratif. C'est notamment ce qui est avancé par Thierry Groensteen :

Si l'on veut donner les bases d'une définition convenant pour la totalité des manifestations historiques du médium, et même pour quantité d'autres productions non réalisées à ce jour mais théoriquement concevables, il faut reconnaître comme unique fondement ontologique de la bande dessinée la mise en relation d'une pluralité d'images solidaires. [...] leur commun dénominateur et, partant, l'élément central de toute bande dessinée, le critère premier dans l'ordre fondationnel, est bien la *solidarité iconique*. On définira comme solidaires les images qui, participant d'une suite, présentent la double caractéristique d'être séparées (cette précision pour écarter les images uniques enfermant en leur sein une profusion de motifs et d'anecdotes) et d'être plastiquement et sémantiquement surdéterminées par le fait même de leur coexistence *in praesentia*.²

¹ Cité dans Groensteen, *op.cit.*, p. 13.

² *Ibid.*, p. 21.

Il est juste de souligner que la bande dessinée fait une utilisation constante de la séquence d'images pour former une narration, contrairement à une image unique dans laquelle une narration peut être suggérée, mais non développée. La séquence d'images qui forme une bande dessinée acquiert une valeur narrative en raison de la cohérence qui unit ses parties en vue de former un récit. Toutefois, Groensteen va plus loin en affirmant que la bande dessinée est un médium où prédomine l'image en rappelant qu'il existe plusieurs exemples de bandes dessinées muettes.

Cette assertion par Groensteen d'une prépondérance de l'image en bande dessinée, appuyée par des exemples de récits muets qui représentent l'exception plutôt que la norme, peut être admise dans la mesure où l'on constate qu'une bande dessinée sans images deviendrait un texte littéraire. Il en découle qu'un aspect fondamental de la bande dessinée est la présence d'images formant un récit narratif. Cependant, la nécessité des images dans la composition formelle de la bande dessinée ne doit pas conduire à reléguer le texte à un rôle mineur ou second : la grande majorité des bandes dessinées présente du texte et l'intelligibilité de celles-ci est rendue impossible si l'on essaie de les comprendre en faisant abstraction du texte. Retenons pour le moment que la séquence d'images est une composante fondamentale de la bande dessinée et que, dans la majorité des cas, une œuvre de bande dessinée présente du texte.

2.1.3 Ellipse, entrecase et pouvoir de l'imagination

L'essai *Understanding Comics* de Scott McCloud, connu aussi bien du grand public que des chercheurs en raison de son approche originale — présenter un essai sur la bande dessinée en forme de bande dessinée — prend un point d'assise différent afin de définir le média. En effet, celui-ci propose la définition suivante : « Juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer.³ » Cette définition est similaire à celle de Groensteen, mais elle s'en distingue en qualifiant la bande dessinée d'« art invisible », en raison de la présence

³ New York, Harper Perennial, 1993, p. 9.

systématique et répétée d'ellipses, incarnées par les espaces séparant les cases. Ces espaces, que McCloud désigne sous le terme de *gutter*⁴, amène le lecteur à imaginer les actions se déroulant lors de la transition entre deux cases d'une bande dessinée : « Here in the limbo of the gutter, human imagination takes two separate images and transforms them in a single idea.⁵ » Ainsi, selon McCloud, la bande dessinée serait un art de la suggestion qui fournit avec la séquence des informations minimales nécessitant une élaboration supplémentaire du lecteur.

La définition offerte par McCloud a le mérite de mettre en valeur le travail d'imagination devant être déployé par un lecteur de bande dessinée et a principalement été mise de l'avant afin de répondre aux détracteurs du média alléguant que ses lecteurs étaient paresseux et que celui-ci appauvrissait leurs capacités d'imagination. On peut toutefois se demander en quoi cette définition de la bande dessinée la distingue, en termes d'acte de lecture, de tout autre texte. En effet, un texte littéraire nécessite également de la part du lecteur un investissement servant à combler ce que le texte ne dit pas et à effectuer un travail d'imagination servant à élaborer les actions effectuées par les personnages entre le passage d'une scène à l'autre. Harry Morgan émet également une réserve quant à l'affirmation de McCloud : « Il n'est pas sûr que la lecture d'une succession d'images fixes soit fondamentalement différente de celle du texte conventionnel.⁶ »

La capacité explicative de toute forme de représentation est limitée d'une manière ou d'une autre. Il existe toujours un hors-champ au cinéma, un hors-cadre en bande dessinée et

⁴ L'emploi de ce terme est justifié par McCloud par le fait que pendant longtemps dans l'histoire de la bande dessinée, les scènes de violence étaient reléguées à l'espace entre deux cases afin de ne pas choquer la sensibilité du jeune public et en raison des impératifs éditoriaux spécifiés par le *Comics Code*. Le sang des victimes allant s'écouler dans le « caniveau » (*gutter*), ce terme fait référence à une certaine pudeur caractérisant les représentations de violence en bande dessinée. Il faut également préciser qu'en anglais, le terme *gutter* est utilisé pour désigner l'espace blanc formé par la reliure entre deux pages d'un livre ouvert. Ce deuxième sens s'étant perdu lors de la traduction de *gutter* en français, nous y préférons le terme *entrecase* pour désigner l'espace séparant deux cases d'une bande dessinée.

⁵ McCloud, *op.cit.*, p. 66.

⁶ Harry Morgan, *Principes de littératures dessinées*, Paris, L'an 2, 2003, p. 56.

un « hors-texte » en littérature. Les limites d'une description à effectuer une représentation complète d'un moment précis dans un lieu donné, aussi élaborée que puisse être cette description, sont bien tangibles et réelles. Ceci est éloquemment démontré par la *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* de Georges Perec⁷, exercice de style où celui-ci cherche à décrire de manière aussi détaillée que possible une place publique de Paris qu'il a observée pendant trois journées consécutives. Les quelque quarante-neuf pages de son texte ne parviennent pas à épuiser la reproduction de ce lieu par le biais de l'écrit, preuve indubitable que le texte, et par extension toute forme d'expression littéraire, est impuissant à effectuer une représentation complète d'un espace-temps donné.

Il en découle que ce que McCloud allègue comme particularité de la bande dessinée, soit le travail d'inférence requis par la présence répétée d'ellipses entre les cases, est en fait un processus commun à tout acte de lecture. Il est important de rappeler que la bande dessinée repose bel et bien sur un acte de lecture, qui n'implique pas de considérer isolément chaque image d'une séquence, mais bien de lier ensemble ces images. Comme le précise Charles Hatfield : « Comics [...] are not mere visual displays that encourage inert spectatorship but rather texts that require reader's active engagement and collaboration in making meaning.⁸ » L'insistance de McCloud sur ce phénomène nous permet cependant d'en arriver à la conclusion suivante : le média de la bande dessinée se caractérise par un acte de lecture effectué à partir d'une séquence formée d'images qui entrent en relation avec du texte, sous une forme ou une autre.

2.1.4 La bande dessinée comme littérature dessinée

Dans son essai *Principes de littératures dessinées*, Harry Morgan défend le point de vue selon lequel la bande dessinée représente une forme spécifique de littérature. Pour en arriver à cette conclusion, Morgan argumente que l'acte de lecture d'une bande dessinée est géré par

⁷ Paris, Christian Bourgeois, 2008, 49 p.

⁸ Charles Hatfield, *Alternative Comics, An Emerging Literature*, Jackson, University of Mississippi Press, 2004, p. 33.

le lecteur selon ses propres termes, contrairement à l'écoute d'un film ou d'une pièce musicale qui contraint l'auditeur et le spectateur à une durée de réception fixe :

Une image, et a fortiori l'ensemble des images d'une BD, se lit. La lecture correspond à une prise de connaissance où le lecteur gère son temps, par opposition aux arts audiovisuels où ce temps est imposé.⁹

Pour sommaire que puisse paraître cette définition de la lecture proposée par Morgan, elle permet d'identifier une similitude entre lecture la de bande dessinée et celle d'un roman. Toutes deux reposent sur une prise de connaissance linéaire d'un récit qui s'articule entre deux économies de lecture, soit la *lecture en progression* et la *lecture en compréhension*¹⁰.

Il arrive toutefois que les multiples cases d'une bande dessinée en viennent à former une image plus large qui est observable par un phénomène de *lecture tabulaire*, où une planche est considérée dans son ensemble à la manière d'un tableau plutôt que dans le détail de ses cases successives¹¹. Prenons, à titre d'exemple, les pages 106 et 107 (voir annexes 1 et 2) du roman graphique d'Alex Robinson *Too Cool to be Forgotten*¹². Ces deux planches, présentant des cases disjointes qui ne sont unies par aucun lien de cohérence logique, forment, lorsque juxtaposées, le portrait des visages de deux des protagonistes du récit. Le texte de ces pages, où le narrateur relate la mort de son père et la difficulté avec laquelle il a composé avec les événements, décrit une situation pénible et complexe d'un point de vue émotif, ce qui se reflète par la formation du visage des deux personnages grâce à une mosaïque d'images variées, manière graphique de signifier la difficulté d'aborder de front cette situation et l'ambivalence du personnage face à la mort de son père.

⁹ Morgan, *op.cit.*, p. 54.

¹⁰ À ce sujet, se référer à Bertrand Gervais, *À l'écoute de la lecture*, VLB, Montréal 1993, 238 p.

¹¹ Il faut préciser que la lecture tabulaire ainsi décrite est un phénomène propre à la bande dessinée et qu'il faut distinguer d'une lecture tabulaire correspondant à une lecture par entrées, caractéristique de la consultation d'outils de références comme les dictionnaires, les encyclopédies, et les hypertextes électroniques de fiction. À ce sujet, se référer à Christian Vandendorpe, *Sur l'avenir du livre : linéarité, tabularité et hypertextualité*, en ligne : www.lettres.uottawa.ca/vanden/Avenirdulivre.pdf (consulté le 15 octobre 2009)

¹² Marietta, Top Shelf, 2008, pp. 106-107.

Cet exemple éloquent de la tabularité possible d'une planche de bande dessinée, par sa capacité à former un tableau par addition de cases, ne remet pas en cause la nécessité d'effectuer une lecture d'abord et avant tout linéaire d'une planche, puisque le texte contenu dans ces planches est à la fois déterminant à la progression du récit et éclairant quant à la composition formelle de ces planches. Comme le souligne Pierre Masson : « Une lecture tabulaire d'une planche ne peut dispenser le lecteur d'un déchiffrement linéaire. ¹³ »

Morgan en vient donc à définir ainsi la littérature dessinée :

Nous appelons littérature dessinée les récits en image(s) qui passent par le support du livre ou de ses substituts. Un récit est une succession d'événements. La littérature dessinée passe soit par des images uniques (*daily panel*, cartoon), soit par des images multiples (histoires en images).¹⁴

L'inclusion des images uniques dans sa définition n'enlève rien au statut littéraire de la bande dessinée comme moyen d'expression. Il paraît plus avisé de faire de la bande dessinée une forme de littérature plutôt qu'un art autonome, en considérant que la plupart des théories littéraires s'appliquent aisément à la bande dessinée. D'ailleurs, nier le fait qu'une lecture est à la source de l'acte perceptif et cognitif par lequel une bande dessinée est comprise serait aussi improductif que fallacieux.

2.1.5 De l'importance de la relation entre texte et image en bande dessinée

Comme nous l'avons mentionné plus haut, une définition rigoureuse du média devrait souligner que le texte n'est pas indispensable à une forme minimale de bande dessinée, puisqu'il existe plusieurs exemples de bandes dessinées muettes. Nonobstant ces cas qui forment l'exception plutôt que la norme, et en dépit de leur importance dans l'histoire du neuvième art, il est important de considérer, plus globalement, cette caractéristique déterminante de la bande dessinée qu'est la relation entre texte et image. En effet, c'est par la co-présence, voire l'interpénétration, de textes et d'images au sein d'une même unité

¹³ Pierre Masson, *Lire la bande dessinée*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985, p. 60.

¹⁴ Morgan, *op.cit.*, p. 45.

formelle, que la bande dessinée acquiert la plupart du temps son expressivité et son intelligibilité. Rodolphe Töppfer, qui est souvent désigné comme l'inventeur de cette forme d'art, affirme dès le milieu du dix-neuvième siècle que :

Les dessins, sans ce texte, n'auraient qu'une signification obscure; le texte, sans les dessins, ne signifierait rien. Le tout ensemble forme une sorte de roman d'autant plus original qu'il ne ressemble pas mieux à un roman qu'à autre chose.¹⁵

Cette opinion est d'ailleurs partagée par Robert Harvey :

It seems to me that the essential characteristic of "comics" — the thing that distinguishes it from other kinds of pictorial narratives — is the incorporation of verbal content. I even go far as to say that in the best examples of the art form, words and pictures blend to achieve a meaning that neither convey alone without the other.¹⁶

L'idée d'une fusion entre texte et image inhérente au média est également présente dans les propos de Philippe Marion : « Le texte et l'image, l'écriture et le dessin doivent y être pensés ensemble, non pas comme une superposition, une simple somme mais comme une fusion dynamique générant un sens nouveau, inédit.¹⁷ » Finalement, George Pernin exprime cette idée à l'aide d'une jolie métaphore :

On peut dire que la bande dessinée ressemble à une partition de musique dans laquelle chaque instrument occupe une ligne différente des autres instruments. Chaque ligne doit être lue séparément mais la partition ne prend toute son ampleur, son sens, que si toutes les lignes sont lues ensemble.¹⁸

On comprend, à la lecture de ces citations, que ce n'est pas en considérant isolément textes et images, mais plutôt en combinant ces deux éléments, que s'accomplit l'acte de lecture de la bande dessinée.

¹⁵ Cité dans Morgan, *op.cit.* p. 82.

¹⁶ Robert Harvey, « Comedy at the Juncture of Word and Image », in *The Language of Comics, Word and Image* (Robin Varnum et Christina T. Gibbons, éd.), Jackson, University of Mississippi Press, 2001, pp. 76-77.

¹⁷ Philippe Marion, *Traces en cases*, Louvain-la-Neuve, Academia (Université Catholique de Louvain), 1993, p. 2.

¹⁸ George Pernin, *Un monde étrange: la bande dessinée*, Paris, Clédor, 1974, p. 27.

La relation entre texte et image est si déterminante dans l'acte de lecture de la bande dessinée que Charles Hatfield en fait une composante fondamentale dans son approche du média. Dans *Alternative Comics*, Hatfield définit plus précisément la bande dessinée comme un lieu de tension entre plusieurs éléments formels : « Comics demand a different form of literacy: they are never transparent, but beckon their readers in specific, often complex ways, by generating tension among their formal elements.¹⁹ » Cette définition reflète bien le pouvoir d'attraction qu'exercent mutuellement le texte et l'image, les rendant indissociables et nécessitant une compréhension double et complémentaire de ses formes. Pour sa part, après avoir rappelé qu'une définition rigoureuse de la bande dessinée devrait exclure la présence du texte comme condition *sine qua non*, Morgan écrit :

Ce sont effectivement les relations entre texte et image qui gouvernent à la fois la narration et l'intelligence du récit; peu importe au fond la définition de la bande dessinée, il nous suffit que son mécanisme repose sur les rapports du texte et de l'image ou, si l'on préfère, que ces rapports régissent tant son élaboration que sa lecture.²⁰

2.1.6 Les deux fonctions de Pierre Fresnault-Deruelle

Deux concepts avancés par Pierre Fresnault-Deruelle, dans son essai *La bande dessinée, essai d'analyse sémiotique*, permettent d'identifier deux manières particulières par lesquelles texte et image s'amalgament. Il arrive parfois que les formes textuelles et graphiques qui cohabitent au sein de la page de bande dessinée intervertissent leurs propriétés expressives, ou, autrement dit, que le texte prenne valeur d'image et que l'image prenne valeur de texte. Le premier cas est observable notamment quand le lettrage régulier propre à une œuvre est modifié de manière ostensible afin de mettre l'accent sur un aspect spécifique du discours qu'il exprime, par exemple une émotion vive :

La neutralité instaurée à partir d'un type déterminé de lettre fait également ressortir l'aspect violemment insolite des caractères gros ou « tremblés ». Dans ce dernier cas, le contour

¹⁹ Hatfield, *op.cit.*, p. 67.

²⁰ Morgan, *op.cit.*, p. 109.

tremblé des lettres (et/ou du ballon) en question dénote la peur ou l'horreur; le texte prend alors une nouvelle dimension : c'est ce que nous appellerons la *fonction imageante* du texte.²¹

À l'inverse, l'image, de par son insertion dans un récit narratif, peut prendre valeur de « texte » puisqu'elle instaure un code langagier qui lui est propre et passe d'un régime de représentation à un régime lexical. Fresnault-Deruelle prend pour exemple de ce phénomène les occurrences de personnages qui s'expriment à l'aide de dessins dans certains albums d'Astérix :

Un message iconique s'est substitué au message linguistique. C'est un autre dessin (et non plus un texte) qui vient compléter le dessin, avec toutefois certains caractères propres au message linguistique de la B.D. : son aspect est explicitement conventionnel (le trait du ballon). Nous pouvions parler un peu plus haut de la fonction intransigeante du texte lorsque celui-ci révélait quelques traits particulièrement suggestifs comme la forme « typique » des lettres de l'alphabet arabe ou chinois. Ici nous sommes en présence, à peu de chose près, du phénomène inverse : la fonction quasi linguistique du dessin.²²

Par souci de précision, nous substituerons à l'expression *fonction quasi-linguistique du dessin* de Fresnault-Deruelle celle de *fonction graphico-lexicale du dessin*.

Une considération plus large des codes d'expression de la bande dessinée amène à minimiser les deux fonctions avancées par Fresnault-Deruelle. D'une part, le dessin en vient toujours à se constituer en code particulier, ne serait-ce que par la récurrence des objets et personnages représentés et par l'uniformité du style graphique d'un dessinateur. Ainsi, l'identification d'un personnage, d'un lieu ou d'un objet par le lecteur — qui devient un automatisme au cours de la lecture d'une œuvre — en vient à s'imposer par un impératif d'intelligibilité du récit, occasionné par une volonté délibérée de la part de l'artiste à établir une cohérence formelle et graphique. D'autre part, le texte, lorsqu'il est tracé à la main par un dessinateur ou un lettré, prendra une apparence distincte forcément moins uniforme que la typographie générée par une machine à écrire ou un logiciel de traitement de texte. Il y a donc toujours minimalement une fonction imageante du texte et une fonction graphico-lexicale du

²¹ Pierre Fresnault-Deruelle, *La bande dessinée, essai d'analyse sémiotique*, Paris, Hachette, 1972, p. 37.

²² *Ibid.*, pp. 38-39.

récit à l'œuvre dans une bande dessinée. En admettant ce préalable qui minimise la portée de ces deux fonctions, il faut préciser qu'il est bel est bien question de fonction imageante du texte et de fonction graphico-lexicale du dessin lorsque celles-ci sont employées de manière ostensible comme procédé stylistique permettant l'établissement d'un effet de lecture précis. Deux exemples nous permettront d'illustrer ces cas.

Le récit *Love's Savage Fury* (voir annexes 3 à 6) de Mark Newgarden²³, basé sur un court texte publié dans les petites annonces du *Village Voice* (*I saw you on the subway / but I forgot what you / looked like. I smiled. You ignored me / Send photo*²⁴), présente la rencontre dans le métro de Bazooka Joe et du personnage principal de *Nancy*, série de *comic strips* d'Ernie Bushmiller. Le jeune homme aperçoit Nancy et tombe instantanément en amour avec la jeune fille. Lors des pages suivantes, Bazooka Joe tente de se remémorer l'apparence de ce visage qui l'a ébloui. En plusieurs cases, le récit de Newgarden illustre le travail de remémoration du personnage qui tente de recomposer grâce à ses souvenirs les traits de Nancy. Les nombreuses permutations opérées en viennent rapidement à constituer une représentation abstraite puisque physiologiquement inexacte, voire improbable, de Nancy. Les signes minimaux qui constituent son visage (des points représentant ses yeux, un trait horizontal long pour le nez et court pour sa bouche, deux courbes pour ses sourcils) sont ainsi déplacés, redimensionnés et démultipliés de plusieurs manières. La fonction représentative du dessin est donc perdue dans ce travail de déconstruction iconographique, mais le lecteur, qui s'est familiarisé avec les signes formant le visage de Nancy, peut identifier les parties du visage radicalement altérées. C'est parce que le lecteur a identifié ces signes permutés par la suite qu'il peut comprendre que ce qui est en jeu est un travail de remémoration, une tentative infructueuse de recomposer le visage de Nancy. Ainsi, la valeur directement représentative du visage de Nancy est diminuée au profit d'une valeur iconique qui a été préalablement articulée en lexique, ce qui donne aux dessins de ce passage une fonction graphico-lexicale.

²³ Ce récit se retrouve à l'intérieur du recueil *We All Die Alone*. Référence : Mark Newgarden, *We All Die Alone*, Seattle, Fantagraphics, 2005, 223 p.

²⁴ Cité dans l'introduction de *We All Die Alone*, p. 13.

Le roman graphique *City of Glass*²⁵, adaptation du roman éponyme de Paul Auster, fait usage de plusieurs lettrages distincts afin de caractériser le discours des différents personnages. Par exemple, les paroles de Peter Stillman Jr. sont représentées à l'intérieur de phylactères, en lettres menues, afin d'exprimer graphiquement la voix chevrotante du personnage, allant de pair avec son apparence frêle et sa personnalité effacée, alors que les phrases prononcées par Peter Stillman Sr. s'ouvrent avec une lettrine conférant un caractère pompeux à ses déclarations, ce qui s'explique par le fait que le personnage affirme avoir découvert un nouveau langage. Finalement, le lettrage propre à Daniel Quinn, employé lorsque celui-ci écrit dans son carnet, est aisément identifiable par ses lettres attachées. Ce lettrage réapparaît à la fin du récit dans un espace récitatif contenant le discours du narrateur, ce qui permet d'inférer que le personnage jouit d'un certain contrôle sur les événements²⁶. Ces trois exemples permettent de démontrer comment, en jouant non pas sur le sens du texte en soi mais plutôt sur l'apparence graphique particulière du lettrage propre à chacun des personnages, les artistes contribuent à établir un sens particulier à ces segments de texte, d'où la fonction imageante du texte.

Nous verrons dans le prochain chapitre que l'interprétation d'une bande dessinée passe par une relation étroite entre texte et image, qui se partagent le travail de narration et qui doivent être compris conjointement afin de pouvoir fournir une explication, notamment dans le cas du roman graphique *Watchmen*. Cependant, ce qui permet d'effectuer des interprétations successives de notre corpus est la mise en relation de textes et d'images qui ne sont pas nécessairement en co-présence immédiate. Cet assemblage plus important d'éléments distants peut être effectué grâce à une modalité de lecture que nous développerons dans la section suivante et qui est inspirée par un concept de Thierry Groensteen baptisé

²⁵ Paul Auster, Paul Karasik et David Mazzucchelli, *City of Glass*, New York, Picador, 2004, 144 p.

²⁶ Le contrôle inattendu sur les événements du récit par le personnage de Daniel Quinn est mis en lumière dans l'article suivant : Gabriel Tremblay-Gaudette, « Douter de la folie de Daniel Quinn : lecture du roman graphique *City of Glass* de Paul Karasik et David Mazzucchelli », in, *Écrire (sur) la marge : folie et littératures*, *Postures* numéro 11 (Vicky Pelletier, dir.), Montréal, 2009, pp. 69-86.

tressage. Avant d'en arriver à définir cette modalité de lecture, il faudra toutefois effectuer un bref retour sur l'interprétation afin de considérer la manière dont celle-ci s'élabore.

2.2 *Le tressage à portée interprétative*

2.2.1 *Repérage et mise en relation d'une série d'éléments*

Après avoir lu une œuvre du début à la fin, sa totalité s'offre à notre esprit comme une surface entière, accessible dans son ensemble. On peut alors commencer à y repérer certains détails particuliers et à les mettre en rapport afin d'établir des réseaux de signification, qui ne serviront plus simplement à comprendre minimalement les informations contenues dans le récit, mais plutôt à dégager une série spécifique, qui sera rapportée à l'ensemble de l'œuvre afin d'en permettre une compréhension singulière.

C'est en repérant des éléments particuliers, puis en les mettant en relation, qu'une hypothèse destinée à former le point de départ d'une interprétation peut prendre forme. Les éléments reliés entre eux peuvent être repérés pour une multitude de raisons. On peut penser notamment au cas d'un lecteur professionnel concentrant ses recherches sur un sujet ou un thème particulier et qui sera à l'affût de toute occurrence ou manifestation de ceux-ci, ou à un chercheur formé dans une discipline spécifique dont les réflexes de lecture le conduiront à repérer, dans le cas d'un narratologue par exemple, les modulations narratives variées d'un récit.

Bien souvent, c'est la récurrence d'un motif donné qui soulèvera l'attention du lecteur. On a beau lire superficiellement un roman d'aventures, la présence répétée d'éléments (par exemple une grande variété de moyens de transport dans *Le tour du monde en 80 jours* de Jules Verne²⁷) ou de fréquentes séquences descriptives dans un roman policier, finiront par devenir frappantes du simple fait de leur abondance. Cette récurrence peut trouver son explication dans le récit lui-même. Dans le cas des aventures de Phileas Fogg, il est facile d'expliquer pourquoi un grand nombre de moyens de transport sont présents dans les pages

²⁷ Paris, Librairie générale française, 2004, 316 p.

du roman : comme Fogg doit relever le défi de se déplacer à la grandeur du globe en un temps record, il est normal que le personnage emploie trains, voitures, éléphants et bateaux à un rythme effréné. De la même façon, un lecteur habitué au style de Dashiell Hammett ou de Georges Simenon ne sera pas étonné de découvrir un paragraphe qui établit en quelques lignes l'atmosphère d'un lieu où pénètre Sam Spade ou Maigret. Par contre, des incongruités, des insinuations sur des éléments particuliers dont la récurrence ne s'expliquent pas d'emblée dans la trame narrative, constitueront autant de points saillants qui interpellent le lecteur.

En ce sens, le décèlement d'éléments distincts dans un récit est semblable à la méthode décrite par Michael Riffaterre dans son *Essai de stylistique structurale* afin de repérer les procédés de style dans un texte. L'auteur pose que les procédés de style sont détectés lorsqu'on peut en observer une série récurrente dans un texte, ce qui provoque une convergence confirmant la présence du procédé :

Ce dont je veux parler c'est de l'effet d'accumulation [...] de plusieurs procédés stylistiques indépendants. Seul, chacun serait expressif en soi. Ensemble, chaque procédé stylistique ajoute son expressivité à celle des autres. En général, les effets de ces procédés stylistiques convergent, en un soulignement particulièrement frappant. [...] Un tel entassement de traits stylistiques œuvrant ensemble, c'est ce que j'aimerais appeler *convergence*.²⁸

Pour Riffaterre, la présence de procédés stylistiques se voit confirmée lorsque leur récurrence atteint un point culminant. C'est leur multiplicité qui permet d'assurer au lecteur qu'il est en présence de procédés stylistiques distincts. Toutefois, les procédés stylistiques sont repérés précisément parce que c'est l'objectif de la lecture : la convergence apparaît puisque le lecteur se concentre sur leur recherche.

Dans le cas d'un repérage menant à la formulation d'une hypothèse d'interprétation, le lecteur n'est pas d'emblée à la recherche de cette série. En fait, comme nous l'avons écrit, il arrive souvent au cours d'une lecture que le lecteur remarque la présence d'une série d'éléments récurrents à laquelle il n'accordera pas d'importance, surtout si cette série est pleinement justifiée dans le texte. D'ailleurs, certaines de ces séries peuvent, au final, ne présenter aucun intérêt pour le lecteur. La récurrence, si elle découle d'une évidence, ne se

²⁸ Michael Riffaterre, *Essai de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, p. 60.

révèle pas pertinente puisqu'elle ne présentera aucun intérêt pour l'interprétation aux yeux du lecteur.

Par contre, une série paraît pertinente si elle suscite une interrogation. Celle-ci amène alors à retourner dans l'œuvre afin de mener une interprétation, de manière à fournir une explication à une telle présence. Cela dit, un seul élément du texte peut constituer une hypothèse initiale d'interprétation; mais, même dans ce cas, afin de formuler une hypothèse plus précise et fonctionnelle, le lecteur devra repérer des éléments connexes afin de constituer une série plus apte à compléter l'analyse.

De plus, un lecteur peut mettre en lien des éléments qui ne sont ni récurrents ni semblables afin de formuler une hypothèse de lecture. De fait, la mise en relation d'éléments hétérogènes est moins courante parce que moins spontanée, et nécessite de la part du lecteur un travail d'élaboration et d'assemblage plus créatif. Il semble plus probable qu'un lecteur repérera plusieurs éléments récurrents au degré de correspondance élevé et les unira à l'aune d'une figure générale plutôt que de vouloir mettre en lien des éléments disparates, bien que ce soit également possible²⁹.

Il est à cet effet pertinent de considérer le concept de *figure*, élaboré par Gervais dans son essai *Figures, lecture. Logiques de l'imaginaire tome 1*, où il définit la figure comme un signe complexe exerçant un attrait puissant sur l'imaginaire, qui s'impose comme un élément fondamental du texte lors de la lecture :

La figure apparaît, pour le sujet qui s'en empare, comme un signe complexe, un objet de pensée ayant une configuration précise, composée d'un ensemble de traits et d'une manière d'être singulière (engageant, par exemple, sa propre logique de mise en récit et en images), impliqué dans des actes d'imagination et de représentation, faits pour soi ou pour autrui.³⁰

L'intérêt de ce concept est que la révélation de la présence d'une figure à un lecteur peut advenir par la mise en relations d'éléments sous l'égide de la figure qui se manifeste dans le

²⁹ Bien que nous admettions cette possibilité, il faut préciser d'ores et déjà qu'aucun des tressages proposés au prochain chapitre ne reposera sur une telle logique d'assemblage d'éléments hétéroclites.

³⁰ Montréal, Le Quartanier, 2007, p. 18.

texte. C'est en prenant comme point de départ la figure élaborée par le lecteur à partir d'un texte que l'interprétation sera effectuée :

La figure est une énigme : elle engage en ce sens l'imagination du sujet qui, dans un même mouvement, capte l'objet et le définit tout entier, lui attribuant une signification, une fonction, voire un destin. La figure, une fois saisie, est au cœur d'une construction imaginaire. Elle ne reste pas statique, mais génère des interprétations, par lesquelles justement le sujet à la fois s'approprie la figure et se part dans sa contemplation.³¹

Cette figure, qui est la source de l'interprétation, est déployée par des éléments particuliers de l'œuvre, qui ont été préalablement identifiés par le lecteur et qui ont été rassemblés pas ce dernier afin de poser un regard singulier sur le récit.

Que ce soit dans le repérage d'un thème, dans l'identification d'un dénominateur commun ou dans la construction d'une figure, l'hypothèse d'interprétation se constitue souvent par la mise en relation d'éléments, identifiés en raison de leur récurrence ou d'une similitude. À cet égard, le concept de tressage développé par le sémioticien Thierry Groensteen, dans son essai *Système de la bande dessinée*, correspond en certains points à ce que nous avons désigné comme modalité de lecture permettant de lier des éléments d'une œuvre.

2.2.2 Le « tressage » de Thierry Groensteen

Dans le troisième chapitre de son essai, Groensteen avance le concept de *tressage*, qui survient dans une bande dessinée par une mise en relation translinéaire et distante de cases occupant des espaces privilégiés dans une planche. C'est donc dire qu'il s'établirait une relation importante entre des cases que le lecteur remarque en raison des positions qu'elles occupent dans les planches. Selon les termes de Groensteen, le tressage « consiste en une structuration additionnelle et remarquable qui, tenant compte du découpage et de la mise en page, définit des *séries* à l'intérieur d'une trame séquentielle.³² » Le tressage est donc formé par une série de cases dispersées dans une œuvre, parfois étalée à la grandeur de celle-ci et

³¹ Gervais, *Figures, lectures, op.cit.*, pp. 16-17.

³² Groensteen, *op.cit.*, p. 173.

parfois située au sein d'une seule planche. Précisons également que les cases dont la mise en relation crée un tressage peuvent attirer l'attention aussi bien pour leurs composantes formelles textuelles que graphiques.

Le premier exemple de tressage offert par Groensteen se retrouve dans la première page de l'album *Coke en Stock* d'Hergé³³. Dans cette planche, la dernière case de chacune des bandes fait une allusion au personnage du général Alcazar, que ce soit par le biais du texte ou de l'image, avant que celui-ci ne surgisse en chair et en os à la faveur d'une collision au coin d'une rue. Selon Groensteen :

Cette série dessine toujours un compact, au sens où les trois vignettes sont contiguës. Mais, distribuées selon un axe vertical, elles s'enchaînent de façon translinéaire, enjambant les autres vignettes, non concernées par l'effet de tressage, qui se partagent le reste de la planche.³⁴

Cet exemple de tressage constitue une belle trouvaille formelle de la part d'Hergé, mais présente un intérêt mineur du point de vue de l'interprétation. D'avoir repéré que le personnage du général Alcazar soit mentionné par trois fois dans une même planche ne dit rien en soi sur le récit, si ce n'est que l'apparition du personnage est bien préparée dans la première planche de l'album.

Le second tressage donné comme exemple par Groensteen est plus élaboré. Il isole, à l'intérieur d'une planche de la série *Sambre*³⁵, une suite de motifs circulaires à l'intérieur d'une même planche. Il s'avère que cette récurrence ne se limite pas à cette planche : dans *Sambre*, les personnages dont la pupille des yeux est rouge sont promis à un destin fatal. Les événements funestes qui surviennent dans la vie des Sambre se produisent par nuit de pleine lune. La forme du cercle, qui met en lien la pleine lune et la pupille de l'œil, renvoie sur un plan symbolique au caractère cyclique du passage du temps, dans ce cas à un destin tragique et inéluctable qui se répète pour les Sambre. Cette série de cercles n'est pas fortuite

³³ Paris, Casterman, 2005, 62 p.

³⁴ Groensteen, *op.cit.*, p. 179.

³⁵ Balac et Yslaire, *Sambre, tome 1 : Plus ne m'est rien...*, Paris, Glénat, 2003, 48 p.

puisqu'elle renvoie à l'ensemble du récit. C'est ainsi à partir de l'assemblage des récurrences de ces formes circulaires déterminantes dans le récit et en considérant la portée métaphorique du cercle renvoyant au cycle qui se répète, que Groensteen en vient à interpréter cette présence de cercles comme la démonstration du destin implacable des protagonistes³⁶. Le tressage s'est ainsi constitué à partir d'un élément graphique dont la signification s'infère à partir de la lecture du texte formant la narration de l'œuvre.

2.2.3 Limites et carences du tressage de Groensteen

Pour intéressant que puisse paraître ce concept au premier abord, il s'avère que le tressage, tel que défini par Groensteen, résiste mal à une étude approfondie. La première carence du concept provient du fait que l'auteur établit que la case est le signe sémiotique minimal d'une bande dessinée. Il justifie son choix en alléguant que toute tentative de vouloir isoler un signe plus petit en décomposant les unités signifiantes à l'intérieur d'une case est péremptoire, puisque cette opération sera à recommencer à chaque case et ne pourra conduire à des résultats probants et fonctionnels, étant donné que « Tout cela suppose une grande débauche de concepts, mais ne conduit à aucune avancée théorique significative.³⁷ » Nous pouvons admettre que la décortication constamment renouvelée de chaque case serait aussi laborieuse que caduque et que l'élection de la case comme signe minimal résorberait cet écueil. Toutefois, force est de constater que les tressages effectués par Groensteen reposent sur des éléments isolés à l'intérieur de cases sélectionnées à titre d'exemple. En effet, dans le tressage tiré de *Coke en stock*, ce sont des signes textuels (les mentions du nom d'Alcazar) et un signe graphique (le personnage lui-même) qui font l'objet d'une association. Il en va de même pour le tressage tiré de *Sambre*, où ce sont des détails extraits de certaines cases qui sont rassemblés.

³⁶ Comme autre exemple d'un tressage déployé à la grandeur d'une œuvre, Groensteen évoque le badge jaune de *smiley* qui traverse les pages de *Watchmen*, provoquant ainsi une solidarité entre les cases affichant cet objet. Cette observation d'un tressage par la présence du *smiley* fera l'objet d'un commentaire plus élaboré lors du troisième chapitre.

³⁷ Groensteen, *op.cit.*, p. 5.

De plus, Groensteen insiste sur le caractère particulier de certaines cases, dont l'emplacement leur conférerait une position privilégiée, lorsqu'il écrit :

Il est fréquent dans les bandes dessinées que des vignettes se trouvent comme « automatiquement » renforcées par le seul fait qu'elles occupent l'un des emplacements de la page qui jouissent d'un privilège naturel, soit le coin supérieur gauche, le centre géométrique ou le coin inférieur droit — ainsi que, dans une moindre mesure, les coins supérieur droit et inférieur gauche.³⁸

Or, ce que Groensteen avance comme allant de soi, c'est-à-dire le privilège des cases situées à des endroits précis d'une planche et qui obtiennent ce statut privilégié de manière automatique, n'apparaît pas être une affirmation valable. Il est vrai qu'à une certaine époque, la dernière case d'une planche occupait un espace plus important, mais ceci était dû au fait que les quarante-quatre planches qui allaient constituer un album de bande dessinée étaient prépubliées dans des magazines et qu'en raison de cette contrainte éditoriale, certains bédéistes utilisaient la dernière case d'une planche afin d'installer un suspense pour s'assurer que le lecteur veuille connaître la suite des aventures des personnages. Toutefois, les pratiques éditoriales courantes, où un album et un roman graphique sont publiés dans leur intégralité, ont dégagé les auteurs de cette nécessité de créer des attentes chez le lecteur, abolissant au passage la position privilégiée de la dernière case d'une planche. De plus, la gestion de la mise en page par les différents auteurs de bande dessinée varie à un tel point qu'il est impossible d'établir un consensus sur la primauté de l'emplacement de certaines cases d'une œuvre à l'autre. Nous l'avons vu notamment avec l'exemple tiré d'une œuvre d'Alex Robinson citée plus haut où sont utilisées plusieurs cases afin de constituer une image plus vaste, ce qui rend encore davantage réfutable l'affirmation de Groensteen. Il nous semble plutôt que toute case peut faire l'objet d'une attention particulière, et que, comme nous le verrons lors du prochain chapitre, ce n'est pas tant la case qu'un élément à l'intérieur de celle-ci qui sera isolé afin de constituer un tressage.

³⁸ Groensteen, *op.cit.*, p. 37.

2.2.4 Potentiel d'un tressage à portée interprétative

Les réserves émises lors de la section précédente nous amènent à ne pas souscrire entièrement au tressage de Groensteen. Cependant, l'idée d'assembler les éléments d'une œuvre en une série, qui est à la base de son concept, nous apparaît féconde. Nous considérons toutefois que son utilité peut en être accentuée si la série formée par une mise en relation est employée au service de l'interprétation. De la sorte, l'opération par laquelle le lecteur met en commun les éléments de la série est bel et bien un tressage, mais celle-ci prend valeur de modalité de lecture lorsque le lecteur fait usage de ce tressage afin de conférer une orientation à une hypothèse d'interprétation. Pour cette raison, nous appellerons cette modalité de lecture un *tressage à portée interprétative*³⁹. C'est, en somme, la construction d'une hypothèse d'interprétation fondée sur les éléments d'une œuvre regroupés en une série distincte. Si ce nouveau concept pourrait trouver une application élargie en étant étendue à une sémiotique générale de la lecture, nous en ferons ici un usage restreint à la lecture de bande dessinée en ajoutant que dans ce cas particulier, le tressage repose sur le rassemblement d'éléments à la fois textuels et graphiques.

Il nous appert en outre que cette modalité de lecture est plus pertinente lorsqu'elle est mise au service d'un processus herméneutique. En effet, comme nous l'avons mentionné au chapitre précédent, l'analyse formelle ou structurale, en isolant des éléments du texte, ne fait qu'accomplir une étape de découpage dans celui-ci, qui doit être suivie d'un travail d'analyse et d'explication dépassant la désignation des éléments identifiés. La mise à jour d'une série permet de conférer une direction à prendre dans le parcours de réflexion sur un texte, comme l'indique Paul Ricœur : « Interpréter, c'est prendre le chemin de pensée ouvert par le texte, se mettre en route vers l'*orient* du texte.⁴⁰ » Le tressage est l'opération par laquelle on dessine pour soi cette route que l'on aménage dans l'œuvre.

³⁹ De manière à alléger le texte, les mentions subséquentes du *tressage à portée interprétative* seront raccourcies à *tressage*.

⁴⁰ Ricœur, *op.cit*, p. 175.

2.3 Retour dans le texte : l'analyse

Le travail d'interprétation ne s'arrête pas simplement à apercevoir une série qui s'impose en cours de lecture, ni à se contenter de formuler une hypothèse d'interprétation à partir de celle-ci. L'étape suivante de l'interprétation permet de donner un sens à cette série et entraîne une compréhension approfondie et particulière d'une œuvre. Le tressage oriente, donne une direction. *L'analyse* permet de s'engager dans cette voie ouverte par le tressage. Il faut par la suite retourner dans l'œuvre afin de voir en quoi cette suite, rapportée à l'ensemble du récit, peut amener à une compréhension de celui-ci. Cette démarche plus importante et complexe est bel et bien l'analyse, par laquelle on cherche à confirmer une hypothèse initiale de compréhension. Celle-ci passe par l'examen attentif des éléments associés, desquels une cohérence ou un commentaire pourraient être extraits; c'est, en somme la production d'un discours sur l'œuvre à partir d'éléments avancés à titre d'exemple afin de pouvoir valider notre hypothèse.

Le travail d'analyse, dans le cas des lectures savantes, doit s'appuyer sur des outils théoriques, qui seront généralement choisis en fonction de leur pertinence dans l'accomplissement de la démonstration. Toutefois, le choix de ces outils, ainsi que leur emploi, seront déterminés par le tressage qui aura été effectué préalablement et par la direction que celui-ci aura donné au travail d'analyse. Ayant établi que l'interprétation est un travail personnel et subjectif, il semble conséquent d'affirmer que c'est suite à la constitution personnelle d'un tressage, indépendamment de toute théorie, que l'interprétation sera amorcée. Le recours aux concepts théoriques permet de valider et d'approfondir l'analyse d'un texte, mais non d'amorcer une interprétation. C'est en fin de parcours, lorsque l'on veut appuyer et étayer une analyse grâce à des outils disponibles dans les études littéraires, que l'on a recours à la théorie.

2.4 Un travail souterrain et privé

Dans le résultat final de l'interprétation, lorsque présenté dans un article, une communication, un essai ou même un travail d'étudiant, l'étape que représente le tressage est bien souvent disparue, puisqu'il n'y a pas lieu de l'explicitier. Les éléments repérés en cours

d'élaboration du tressage sont analysés, mis en contexte, travaillés à l'aide d'outils théoriques et permettent de la sorte d'expliquer notre interprétation d'une œuvre. L'acte de lecture ayant entraîné leur repérage peut rester muet, effacé ou implicite, de la même manière que l'on peut observer une plante qui jaillit du sol sans en voir les racines ayant permis son émergence, à moins de se mettre à creuser. Ainsi, il y aura toujours eu un tressage permettant de mettre en branle une analyse, mais il est assez rare que l'on puisse le constater d'emblée à la lecture d'une interprétation, et il est encore plus rare que l'on interroge le lecteur pour lui demander de rationaliser sa décision d'interpréter une œuvre selon un aspect particulier.

Le premier chapitre a permis de poser une définition de l'interprétation littéraire. Nous avons établi que la visée de l'interprétation n'est ni la mise en jour des intentions de l'auteur ni celle du sens immanent au texte, mais plutôt la compréhension personnelle et singulière d'une œuvre, aidée parfois de ses circonstances de production et basée sur un examen attentif de celle-ci. Le présent chapitre aura pour sa part permis d'établir que la co-présence et la mise en relation de texte et d'image caractérise la lecture de la bande dessinée, et que le tressage consiste en une concaténation d'éléments textuels et graphiques précis d'une bande dessinée, afin de formuler une hypothèse d'interprétation littéraire. Le prochain chapitre proposera des interprétations successives et complémentaires du roman graphique *Watchmen*, formées à partir de tressages distincts, afin d'illustrer comment se constitue un tressage lors de la lecture d'une bande dessinée et de quelle manière les processus inférentiels déployés au cours du tressage renseignent la réflexion permettant l'analyse.

CHAPITRE III

TROIS TRESSAGES À PARTIR DU ROMAN GRAPHIQUE *WATCHMEN*¹

I can't answer for anybody else, and I suspect that all our answers would be different anyways, but in my case it's fairly straightforward : I like the idea of adventure, and I feel bad unless I'm doing good.

-Hollis Mason

Future? What future?

-Nite Owl II

Nothing ever ends.

-Dr. Manhattan

La visée du présent chapitre est d'effectuer plusieurs tressages menant à des interprétations distinctes et successives du roman graphique *Watchmen*. Écrit par Alan Moore et illustré par Dave Gibbons, d'abord publié en douze *comic books* de manière sérielle de 1985 à 1986, *Watchmen* a par la suite été rassemblé en un seul volume sous forme de roman graphique. Après un résumé du récit de *Watchmen*, une première section de ce chapitre abordera la remise en question de l'image du super-héros, qui est au cœur de la plupart des interprétations du roman graphique. Cette réflexion servira de tremplin à trois analyses effectuées à partir de tressages distinctifs. Le premier tressage, constitué à partir du concept de l'utopie, considère comment ce concept participe au *modus operandi* du justicier masqué et de quelle manière elle est invoquée dans *Watchmen*. Le second tressage, autour de la forme géométrique du cercle, démontrera comment celui-ci évoque à la fois le logo de l'énergie

¹ Une version préliminaire de la deuxième section du présent chapitre a été présentée dans une communication au cours du colloque Jeunes Chercheurs — AECSEL UQAM *Utopie/Dystopie, entre Imaginaire et Réalité*, le 3 avril 2009, et fera l'objet d'un article dans les actes du colloque qui seront publiés dans un numéro hors-série de la revue *Postures*. Une version préliminaire de la quatrième section du présent chapitre a été présentée dans une communication au cours du colloque *Les représentations du livre et des métiers du livre dans la fiction*, à l'Université de Sherbrooke le 27 février 2009.

nucléaire et l'horloge afin d'installer une représentation du temps sous l'égide de l'imaginaire de la fin. Le troisième tressage, formé à partir de la figure du livre, démontre que le texte imprimé et les diverses formes de littératures sont employées dans *Watchmen* afin de démontrer l'importance de la transmission de connaissances et d'informations pour le maintien de l'équilibre de la société. Finalement, les trois tressages seront amalgamés afin d'affirmer que le roman graphique propose une réflexion à propos de la portée et l'importance de l'interprétation.

3.1 De la mort d'un comédien à la perturbation d'un monde

Le récit de *Watchmen* se déroule dans un univers dystopique. 1938, année de l'apparition du personnage de Superman dans les kiosques à journaux, marque dans *Watchmen* la rupture avec notre temporalité. La publication des aventures du dernier fils de Krypton a eu pour conséquence d'inspirer certains quidams à se parer de costumes afin d'œuvrer comme justiciers masqués. Ces personnes, aux capacités ordinaires mais dont l'idéal de justice les amène à chasser les criminels, ont d'abord eu un impact minimal sur la société. Ils se sont rassemblés afin de former le groupe des Minutemen et leur importance s'est accrue jusqu'à faire d'eux des figures publiques respectées. Toutefois, de nombreux scandales liés à certains membres du groupe ont amené les Minutemen à se retirer de la vie publique. L'apparition en 1958 du Dr Manhattan, véritable surhomme ayant acquis ses pouvoirs lors d'un incident dans un réacteur atomique, entraîne une nouvelle vague d'individus à se parer de costumes afin de lutter contre le crime.

Au moment où le récit principal de *Watchmen* débute, huit années ont passé depuis que le gouvernement a rendu illégal le travail des justiciers masqués par l'acte Keene de 1977. Seuls demeurent légalement actifs : le Dr Manhattan, employé par les Américains afin de développer de nouvelles technologies, ainsi qu'Edward Blake, alias The Comedian, ancien membre des Minutemen aux tendances sadiques qui agit à titre de mercenaire à la solde du gouvernement américain. Le récit s'ouvre sur l'assassinat du Comedian, ce dernier ayant découvert par hasard l'existence d'une île secrète où se trame un important complot. Les personnages de Rorschach, énigmatique justicier aux méthodes brutales, et de Nite Owl, sorti

de la retraite à l'instigation de son ancien collègue, mèneront une enquête afin de démasquer le coupable du meurtre d'Edward Blake.

Ce que Rorschach et Nite Owl découvrent au terme de leur enquête est une machination de la plus haute importance. En effet, l'assassin du Comedian se révèle être Adrian Veidt, ayant œuvré sous le nom de cape d'Ozymandias, et reconverti depuis en homme d'affaires. Rorschach et Nite Owl apprennent que Veidt, réputé pour être l'homme le plus intelligent sur terre, a kidnappé des scientifiques et des artistes de renom et les a séquestrés sur une île afin de provoquer la téléportation d'une fausse créature extraterrestre en plein cœur de New York, dupant ses victimes en leur faisant croire qu'ils travaillent sur une production cinématographique. Veidt croit que l'apparition de la créature, qui provoquera des millions de morts, fera en sorte que tous les citoyens de la terre se ligueront afin de se protéger mutuellement. Cette soudaine solidarité évitera ainsi le déclenchement de l'imminente guerre nucléaire entre Russes et Américains. La conspiration découverte par Rorschach et Nite Owl ne peut être contrecarrée à temps et Veidt parvient à mettre son plan à exécution. Rorschach est tué par Dr Manhattan après avoir refusé de garder le silence sur ce qu'il a appris. Il avait cependant pris soin de poster son carnet personnel à la rédaction d'un tabloïd, le *New Frontiersman*. La dernière case du roman graphique nous présente d'ailleurs un des employés du pupitre posant la main sur ce carnet, laissant présager qu'il prendra connaissance de ces informations et dévoilera par la suite le plan de Veidt au grand public.

3.2 La figure du héros et du super-héros

La figure du héros, présente dès les textes fondateurs de la littérature occidentale comme l'*Iliade* et l'*Odyssée* d'Homère², occupe une place importante dans les mythes de l'humanité. C'est en partie autour de cette figure que l'imaginaire occidental s'est élaboré et celle-ci a été réactualisée à toutes les époques dans l'histoire de la littérature, comme le soutient Umberto Eco :

² Paris, Gallimard, 1955, 1132 p.

C'est une constante de l'imagination populaire qu'un héros soit doué de pouvoirs supérieurs à ceux de l'homme commun, d'Hercule à Siegfried, de Roland à Pantagruel et jusqu'à Peter Pan. Souvent, la vertu du héros s'humanise, et ses pouvoirs plus que surnaturels ne sont plus que l'excellence d'un pouvoir naturel, l'astuce, la vitesse, l'adresse guerrière, l'esprit syllogistique et l'esprit d'observation comme on les trouve chez Sherlock Holmes.³

Une des réactualisations les plus récentes de la figure du héros est le super-héros, tel que l'on le retrouve dans les pages des *comic books* aux États-Unis autour du début de la décennie 1940, avec l'apparition notamment de Superman, Batman et Captain America. Depuis, la popularité de ces personnages en ont fait une construction imaginaire qui s'est élaborée comme une extension contemporaine de la figure du héros.

Certains aspects du super-héros sont devenus des lieux communs participant aux stéréotypes d'une véritable figure du super-héros. La manière la plus simple de définir cette figure est énoncée en une phrase par Jeph Loeb et Tom Morris : « [Superheroes are] mostly muscular men in brightly coloured tights shown performing remarkable feats of strength and defeating strange villains one after another.⁴ » Les auteurs complètent cette définition en soulignant la bonté fondamentale et inébranlable de ces personnages :

The superheroes give us examples of good people who are to use force when it's necessary, even sometimes taking violent actions, within limits, to defeat and subdue otherwise unstoppable evil, but without letting that get out of hand or rebound in self-defeating ways on their own characters.⁵

Une autre définition de Mark Waid explicite l'aspect conventionnel du super-héros comme construction littéraire, tout en le rapprochant des mythes :

Comic book superheroes were created as, and always have been at roots, an adolescent power fantasy. As literary constructs go, they don't need to be terribly complex: in their primary-colored costumes, fighting gaudy villains and hyper-dramatic menaces that aren't terribly

³ Umberto Eco, « Le mythe de Superman », in *La bande dessinée et son discours*, Communications numéro 24, Paris, Seuil, 1976, p. 24.

⁴ Jeph Loeb et Tom Morris, « Heroes and Superheroes », in *Superheroes and Philosophy* (Matt Morris et Tom Morris, éd.), Peru, Open Court Press, 2005 p. 11.

⁵ *Ibid.*, p. 18.

subtle, they're intended to excite the imaginations of children with the same fire and energy as the myth and fairy tale of years past.⁶

Finalement, une définition plus élaborée du super-héros est fournie par Mila Bongco:

Some of the features that would be repeated countless times in other superhero stories could be listed as follows: a) aberrant or mysterious origins, b) lost parents c) man-god traits, d) a costumed, secret identity, e) difficulties with personal and emotional relationships, f) great concern for justice, and g) use of superpower in politics.⁷

À la lecture de ces définitions, la figure du super-héros s'impose comme majeure dans *Watchmen*. Les personnages principaux sont ou ont été des justiciers masqués et leurs actions, légales ou non, influencent directement le cours du récit. D'emblée, les personnages réunissent certains des traits principaux de la figure du super-héros définie plus haut, comme un récit des origines (dans la plupart des cas), une identité secrète dissimulée sous un costume, des capacités physiques et mentales au-dessus de la moyenne, la lutte contre le crime à l'extérieur du système judiciaire et l'influence politique des activités de certains personnages. Il faut ajouter à cela le fait que *Watchmen* est publié par la maison d'édition DC Comics, dont la production a longtemps été exclusivement consacrée aux récits de super-héros. Les traits principaux du super-héros renvoient à la figure du héros, dont les contours ont été définis depuis les mythes de l'antiquité et dont le fondement renvoie en partie à une réflexion plus large sur les systèmes légaux et politiques régissant une société, systèmes outrepassés par le héros qui prend à son compte la défense de son peuple.

Il est important de préciser que, dans *Watchmen*, seul un des personnages peut, à juste titre, être qualifié de super-héros. Il s'agit du Dr Manhattan, qui a acquis des pouvoirs suite à un accident. Les autres personnages du récit ne disposent pas de capacités réellement extraordinaires, mais ils présentent suffisamment de traits pour être assimilés à la figure du super-héros. Toutefois, une des distinctions importantes entre la figure du héros et la figure du super-héros est que ce dernier est un justicier masqué dont le mode opératoire fait de lui

⁶ Mark Waid, « The Real Truth about Superman: And the Rest of Us, Too », in *Superheroes and Philosophy* (Matt Morris et Tom Morris, éd.), *op.cit.*, p. 5.

⁷ Mila Bongco, *Reading Comics. Language, Culture and the Concept of the Superhero in Comic Books*, New York, Garland, 2000, pp. 101-102.

un *vigilante*, mot anglais dont la définition dans le *Canadian Oxford Dictionary* indique : « A person, often a member of a group, who undertakes law enforcement and executes summary justice in the absence or perceived inadequacy of legally constituted law enforcement bodies.⁸ » Cette caractéristique de la figure du super-héros et du justicier masqué présente une contradiction importante : ce personnage canonique combat le crime et protège la veuve et l'orphelin, mais en accomplissant ses exploits à l'extérieur du système judiciaire, il se place lui-même en position d'illégalité face à l'autorité établie d'une société. Cependant, dans la grande majorité des cas, ce statut d'illégalité est résorbé dans le récit même, puisque le justicier masqué œuvre en collaboration avec les forces de l'ordre : autant le Spirit de Will Eisner que Batman tiennent des conciliabules avec le commissaire de police, et Spiderman aussi bien que Superman ont l'habitude d'aller déposer les criminels capturés et ligotés à l'entrée des commissariats. L'apparente ambiguïté morale soulevée par le statut de *vigilante* est donc aplanie en faisant de celui-ci un allié de l'autorité, résorbant la question de leurs actions criminelles, qui sont tolérées parce que collaborant au maintien du bon ordre et de la sécurité de la population.

Cette intégrité morale inébranlable, qui est un des traits de la figure du super-héros et du justicier masqué, s'explique en grande partie par un épisode important de l'histoire de la bande dessinée aux États-Unis. Les *comic books* de super-héros ont, dès leur apparition, été très populaires chez les jeunes lecteurs, qui ont dès lors constitué la principale source de revenu des éditeurs. Toutefois, dans les années 1950, William Gaines lance Entertainment Comics, une maison d'édition qui se spécialise dans les récits d'horreur où la violence prédomine et où le bien ne triomphe pas systématiquement du mal. EC connaît alors un vif succès auprès du lectorat, ce qui est perçu d'un mauvais œil par les parents de ces jeunes lecteurs désapprouvant le fait que leurs enfants s'adonnent à la lecture d'œuvres aussi violentes. Cette crainte est cristallisée et exacerbée en 1954 par la publication de *Seduction of the Innocent*, écrit par Frederic Wertham⁹. Dans son essai, ce psychiatre allègue que les

⁸ Katherine Barber (éd.), « Vigilante », in *Canadian Oxford Dictionary*, Don Mills, Oxford University Press, 2004, p. 1734.

⁹ Port Washington, Kennikat, 1954, 400 p.

publications d'Entertainment Comics perturbent l'esprit des lecteurs et entraînent ceux-ci vers la délinquance juvénile. Le livre soulève une polémique qui se traduit par une indignation générale culminant, en 1954, avec une commission d'enquête d'un sous-comité sénatorial à propos de la délinquance juvénile. Un échange entre le sénateur Estes Kefauver et William Gaines, diffusé en direct à la télévision, entache irrémédiablement la réputation de ce dernier. La conséquence directe de cette enquête publique est une baisse marquée dans les ventes de tous les *comic books*. Afin de redorer leur réputation, les éditeurs rivaux d'Entertainment Comics instaurent le *Comics Code*, guide de rédaction extrêmement rigoureux prohibant, entre autres, tout usage perturbant, ambigu ou injustifié de violence. Le sixième règlement du *Comics Code* stipule ainsi que : « In every instance good shall triumph over evil and the criminal punished for his misdeeds.¹⁰ » De la sorte, la grande majorité des *comic books* de super-héros publiés dans les décennies subséquentes ont respecté cet impératif manichéen, assurant que les personnages de justiciers masqués ne présentent aucune forme d'amoralité dans leur personnalité et leurs comportements. La représentation univoque et obligatoire du super-héros comme un personnage fondamentalement bon et vertueux a cristallisé ce trait de cette figure dans l'imaginaire¹¹.

Graduellement, la nécessité de respecter le *Comics Code* se dissipe alors que la popularité et la respectabilité des *comic books* sont retrouvées. Il faudra attendre le milieu des années 1980, avec la publication notamment de *The Dark Knight Returns* de Frank Miller (une version particulièrement cynique et sombre du personnage de Batman) et de *Watchmen*, pour que le statut du super-héros soit remis en question. En effet, comme nous allons le démontrer, force est de constater que les personnages de *Watchmen* s'écartent considérablement de la figure canonique du super-héros vertueux, courageux et au service du bien commun.

¹⁰ Il est possible de consulter l'intégralité du *Comics Code* de 1954 à l'adresse suivante : <http://www.comicartville.com/comicscode.htm> (consulté le 28 octobre 2009).

¹¹ Cet épisode de l'histoire de la bande dessinée et la culture populaire aux États-Unis, ici résumé dans ses grandes lignes, est abordé de manière détaillée dans l'essai de David Hajdu, *The Ten-Cent Plague : The Great Comic-Book Scare and How It Changed America*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 2008, 433 p.

3.2.1 It's all a joke : *The Comedian* et le cynisme pernicieux

Le personnage du Comedian, dont le meurtre ouvre le récit, a fait partie d'une première génération de justiciers masqués qui s'étaient réunis en un groupe, les Minutemen, dont la déconvenue de plusieurs membres a entraîné la dissolution. Dans ses jeunes années, The Comedian arborait un costume digne d'un clown de fête foraine ou de fou du roi, puis, suite à la séparation des Minutemen, il a opté pour un costume de cuir de facture militaire qui n'est pas sans rappeler les héros de films d'action des années 1980 (figure 3.1). La transformation de son apparence reflète un changement dans son attitude et sa façon de concevoir le monde, survenu après son travail pour les Minutemen (le groupe s'est effondré à la suite de certains scandales : mort d'un des membres, alcoolisme, scandales sexuels). La dégradation de l'image vertueuse de son groupe semble avoir affecté ses idéaux de justice et d'altruisme, puisqu'il commet lui-même un geste criminel en tentant de violer une de ses acolytes. The Comedian adopte par la suite un comportement beaucoup plus brutal : il prend part à la guerre du Vietnam et n'hésite pas à tuer une jeune femme qu'il a mise enceinte après que celle-ci l'ait attaqué avec un tesson de bouteille.



Figure 3.1 : The Comedian avant et après. Sources, de gauche à droite : *Watchmen*, chap. 2, p. 6, chap. 2, p. 15.

Lorsque Captain Metropolis, l'un des ex-membres des Minutemen, propose au Comedian et à une nouvelle génération de justiciers masqués de former les Crimebusters, le

vétéran désabusé repousse l'offre en tenant un discours au cynisme transparent. Dans un premier temps, il reproche au Captain Metropolis de vouloir perpétuer ce qui était une erreur de jeunesse : « You're gettin' old and you wanna go on and playin' cowboys and indians!¹² », avant de proclamer à l'assemblée que sa connaissance du monde lui confère un jugement suffisant pour affirmer que les problèmes de crime, que les justiciers veulent combattre, ne peuvent plus être résolus par leurs actions, le monde étant plus complexe que ce qu'ils s'imaginent : « What's going down in this world, you got no idea. Believe me.¹³ » Il quitte la réunion après avoir mis feu à une carte des États-Unis et avoir déclaré que tous les efforts des justiciers sont vains, puisqu'au final une avalanche d'armes nucléaires réduira bientôt la planète en cendres.

Un autre épisode souligne le manque de conviction du Comedian dans l'exercice de ses fonctions. En 1977, il fait équipe avec Nite Owl afin de maîtriser une émeute déclenchée suite à une grève générale des policiers. Alors que Nite Owl lance des avertissements à la foule en colère en incitant les émeutiers à rentrer calmement chez eux, The Comedian s'en donne à cœur joie en repoussant les citoyens révoltés à coup de gaz lacrymogène et de balles en caoutchouc. Nite Owl exprime son découragement et son étonnement face à la réaction des citoyens, qui se révoltent contre leurs protecteurs, ce à quoi The Comedian répond qu'il leur faut protéger la population contre elle-même et que la plupart des justiciers masqués sont fous : « Rorschach's nuts. He's been nuts ever since that kidnapping he handled three years back. Him, Byron Lewis, Jon Goddamn Walking H-Bomb Osterman... All nuts.¹⁴ » Lorsque Nite Owl lui demande s'il se considère comme fou, il lui répond : « No, not me. I keep things in proportion an' try ta see the funny side...¹⁵ »

¹² Gibbons et Moore, *op.cit.*, chap. 2, p. 10. Il est à noter que l'édition en roman graphique de *Watchmen* n'est pas paginée, mais par souci de lisibilité, nous fournirons les références par mention du chapitre et de la page à laquelle se trouve la citation.

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Ibid.*, chap. 2, p. 18.

¹⁵ *Idem.*

Ces différentes scènes présentent The Comedian comme un homme à la personnalité désabusée, cynique et sadique, ayant complètement perdu confiance envers l'idéal de justice qui l'a initialement amené à devenir un *vigilante*. Son refus de joindre une alliance de combattants du crime, le meurtre sans vergogne d'une jeune Vietnamiennne, et le discours de supériorité morale qu'il tient à Nite Owl, montrent qu'il n'a plus la conviction que ses actions ont un effet bénéfique sur la société. Lorsqu'il reproche à Captain Metropolis de vouloir jouer aux cowboys et aux indiens, il indique que cette vision manichéenne et simplifiée de la lutte contre le crime est d'une naïveté indigne d'un adulte. Contrairement aux super-héros traditionnels pour qui les occasions de se décourager et de se remettre en question ne viennent jamais miner la détermination à poursuivre leur mission, The Comedian change d'opinion et décide qu'il ne vaut pas la peine de défendre une société qui rejette le travail des justiciers masqués.

Encore plus troublant, Blake est engagé par le gouvernement américain à titre d'agent secret afin d'accomplir leurs basses œuvres. Ceci est manifeste lorsque l'on apprend qu'il est responsable de l'assassinat de Carl Bernstein et de Bob Woodward, tuant dans l'œuf le scandale du Watergate et permettant à Richard Nixon de demeurer le président des États-Unis. Il est également fait allusion à la possibilité qu'il soit le véritable assassin de John F. Kennedy. Ainsi, The Comedian commet des gestes criminels, ordonnés par la plus haute instance d'autorité au pays. Il maintient l'ordre dans la société, non pas en défendant les innocents contre les criminels, mais en agissant lui-même comme un criminel à la solde du gouvernement, révélant de la sorte non seulement sa propre corruption mais aussi celle des dirigeants qui sanctionnent ses actions.

3.2.2 *Rorschach et l'intégrité extrême*

Rorschach est un autre personnage principal dont la personnalité soulève quelques questions quant au statut ontologique et moral du justicier masqué dans *Watchmen*. Né Walter Joseph Kovacs, ce jeune de la rue, élevé par une mère prostituée et toxicomane, a adopté comme mécanisme de défense une riposte brutale contre ses adversaires, qui s'est exprimé une première fois alors qu'il a combattu et mordu deux adolescents qui le harcelaient verbalement alors qu'il n'était qu'un enfant. La décision d'enfiler un masque et de traquer les

criminels lui est venue après qu'il ait eu vent de la mort de Kitty Genovese, un fait divers des plus macabres (basé sur un fait vécu) où une jeune femme s'est fait violer et poignarder en face d'un immeuble sous le regard indifférent de nombreux voisins qui n'ont pas alerté la police. Kovacs choisit d'arborer un masque formé d'un tissu spécial où des taches noires se déplacent sur un fond blanc en réaction à la chaleur du corps humain (figure 3.2). Les formes symétriques qui sont générées par ce tissu prennent une apparence qui n'est pas sans rappeler celle du test psychologique de Rorschach. Kovacs agit dès lors sous le nom de Rorschach, traquant et tuant les pires criminels de la société.



Figure 3.2 : le masque de Rorschach.
Source : *Watchmen*, chap. 2, p. 23.

Le personnage de Rorschach se caractérise par son intransigeance totale et son application brutale de la justice, comme le précise Aeon Skoble : « [Rorsach] is absolutely ruthless in his willingness to use violence to fight crime, yet his commitment to justice seems real and uncompromising.¹⁶ » Il refuse de cesser ses activités de justicier malgré l'acte Keene de 1977, et signale son refus de se plier à cette loi gouvernementale en déposant le cadavre d'un violeur en face d'un commissariat de police accompagné d'une note sur laquelle est

¹⁶ Aeon Skoble, « Superhero Revisionism in *Watchmen* and *The Dark Knight Returns* », in *Superheroes and Philosophy* (Matt Morris et Tom Morris, éd.), *op.cit.*, p. 34.

inscrit le message « Never.¹⁷ » Par ailleurs, il n'hésite pas à engager le combat avec des policiers lorsque ceux-ci veulent procéder à son arrestation, en en blessant grièvement quelques-uns avant de se faire neutraliser. Finalement, dans le dernier chapitre du récit, Rorschach refuse de garder le silence sur les agissements d'Ozymandias. Ses collègues, tentant de le raisonner en lui affirmant qu'il lui faudrait accepter un compromis, obtiennent pour seule réponse : « No. Not even in the face of Armageddon. Never compromise »¹⁸. Toutefois, avant de mettre sa menace à exécution, Rorschach se fait intercepter par Dr Manhattan qui lui demande ce qu'il compte faire, ce à quoi il lui répond : « Back to owlship. Back to America. Evil must be punished. People must be told.¹⁹ » La décision de Rorschach repose sur une pensée simple et intransigeante, comme le souligne Jacob M. Helm :

The mind of Rorschach is indeed a dark place, yet it's ruled by a simple principle with a long and venerable heritage: evil must be punished. And it must be punished not because doing so makes the world a better place, but simply because it is evil and thus is deserving our punishment.²⁰

Rorschach est donc convaincu du bien-fondé de ses actions et établit une séparation stricte entre le bien et le mal, par ailleurs reflétée par son masque, qu'il décrit ainsi : « Black and white. Moving, changing shape.... But no gray. No mixing. Very, very beautiful.²¹ » On comprend à ces paroles que Rorschach n'accepte pas les zones grises et les nuances, ce qu'il montre par son application drastique de la justice et son refus de collaborer avec les représentants de l'ordre lors de son arrestation. Même en face d'un adversaire dont il connaît la supériorité (soit Dr Manhattan), Rorschach refuse de plier l'échine et préfère mourir en ayant la conscience tranquille, plutôt que d'abdiquer et d'en venir à une position qu'il considère inacceptable.

¹⁷ Gibbons et Moore, *op.cit.*, chap. 4, p.23.

¹⁸ *Ibid.*, chap.11, p. 20.

¹⁹ *Ibid.*, chap. 11, p. 23.

²⁰ Jacob M. Helm, « Can We Steer This Rudderless World? Kant, Rorschach, Retributivism, and Honor », in *Watchmen and Philosophy, A Rorschach Test*, (Mark White, éd.), Hoboken, John Wiley & Sons, 2009, p. 20.

²¹ Gibbons et Moore, *op.cit.*, chap. 6, p. 10.

Si *The Comedian* illustre comment un justicier masqué peut devenir dangereux lorsqu'il délaisse ses idéaux et sa motivation initiale, Rorschach représente l'autre extrême, celui du justicier masqué qui n'accepte pas d'ajuster sa position et qui peut en venir à être considéré comme un criminel (c'est parce qu'il a assassiné des bandits que la police l'arrête), un paria (il est interné dans un asile suite à son arrestation), et un ennemi (son refus d'étouffer la vérité sur la catastrophe new-yorkaise fait de lui l'adversaire de ses anciens alliés). La rigueur morale inébranlable de ce personnage, qui devrait en faire un héros exemplaire au même titre que les super-héros traditionnels, le place plutôt dans une position de *persona non grata* dans sa propre société et il est pourchassé plutôt que célébré. Si la logique du genre était respectée, celui qui fait partie des cowboys devrait être récompensé pour ses actions; il est plutôt traité comme un indien, puisqu'il est successivement arrêté, interné et tué. Nous verrons plus loin comment Rorschach a finalement le dernier mot, mais contentons-nous pour le moment de retenir comment ce personnage, qui présente à l'extrême un des traits emblématiques de la figure du super-héros, connaît un sort funeste et ne se voit pas récompensé pour ses actions vertueuses.

3.2.3 *Le Dr. Manhattan et l'indifférence du regard divin*

Comme nous l'avons mentionné plus haut, le personnage de Jon Ostermann, dont la présence accidentelle à l'intérieur d'un réacteur atomique le transforme en créature surhumaine et surpuissante surnommé Dr. Manhattan, occupe un statut particulier dans *Watchmen* puisqu'il est le seul qui puisse être techniquement désigné comme un super-héros, en raison de ses facultés étonnantes et hors du commun, le dotant d'ubiquité, d'omnipotence et de la capacité de connaître le passé et le futur. Toutefois, l'incident qui l'a transformé en demi-dieu n'a pas seulement affecté son apparence et ses capacités physiques. En effet, il devient peu à peu désintéressé par l'espèce humaine.

Cette progressive disparition de toute réflexion morale se manifeste une première fois lorsqu'il combat des criminels en 1960. L'apparition qu'il fait à l'intérieur d'un repaire de gangsters leur inspire la terreur, mais Dr. Manhattan pense pour lui-même : « The morality of

my activities escapes me.²² » Un autre épisode qui témoigne de son indifférence survient quand The Comedian abat de manière expéditive la jeune femme enceinte. Lors de cette scène, Dr Manhattan implore verbalement The Comedian de retenir son geste, mais il ne s'interpose pas et assiste passivement au meurtre. Or, il aurait aisément pu empêcher cette action d'avoir lieu à l'aide de ses capacités extraordinaires, comme le lui fait remarquer The Comedian :

Pregnant woman. Gunned her down. Bang. And you know what? You watched me. You coulda changed the gun into steam or the bullets into mercury or the bottle into snowflakes! You coulda teleported either of us to goddamn Australia... but you didn't lift a finger! You don't really give a damn about human beings.²³

Le Dr. Manhattan ne se défend pas de cette accusation, observant le cadavre de la vietnamienne d'un air absorbé (figure 3.3).



Figure 3.3 : le Dr. Manhattan en pleine réflexion. Source : *Watchmen*, chap. 2, p. 15.

Nous pouvons d'ailleurs évaluer à quel point Dr Manhattan n'accorde aucune valeur à la vie humaine lorsqu'il répond à Rorschach, après que celui-ci l'ait informé de l'assassinat de

²² Gibbons et Moore, *op.cit.*, chap. 4, p. 14.

²³ *Ibid.*, chap. 2, p. 15.

Blake : « A live body and a dead body contain the same number of particles. Structurally, there is no discernable difference. Life and death are unquantifiable abstracts. Why should I be concerned?²⁴ » À cette réponse, on comprend que Dr Manhattan ne considère plus la vie humaine sur des bases philosophiques et éthiques, puisqu'il la décrit en termes de phénomènes thermodynamiques, un esprit scientifique gouvernant sa pensée.

Lorsqu'il est accusé d'avoir causé le cancer de plusieurs de ses proches et que sa compagne Laurie le quitte, exaspérée par son détachement, Dr Manhattan décide de quitter la Terre pour aller se construire une forteresse de verre sur Mars afin de méditer sur son sort. Son exil met en péril la survie de l'humanité, puisque seule sa présence sur le continent américain retient l'URSS de lancer une rafale de bombes nucléaires. L'avantage stratégique et militaire que constitue Dr Manhattan dans le conflit opposant les blocs de l'Est et de l'Ouest met donc en péril la survie de l'humanité. Comme l'affirme Christopher Robichaud, ce n'est pas la déception liée au départ de Laurie et le cancer de ses proches qui expliquent son départ :

It's not that Dr. Manhattan is simply depressed. Rather, it seems plausible that the atomic accident that led to his disintegration and subsequent reintegration, while granting him powers beyond our imagination, nevertheless robbed him of the capacity to experience moral emotions.²⁵

En effet, dépouillé d'émotions, il n'a aucun égard pour la survie de l'humanité; et lorsque son ex-conjointe lui demande s'il considère insignifiant le concept de vie, il répond: «In my opinion, it's a highly overrated phenomenon. Mars gets along perfectly well without so much as a micro-organism.²⁶ », réitérant la position qu'il a avancé à Rorschach au début du récit. Sa perception de l'univers est radicalement différente d'un être humain normal.

²⁴ Gibbons et Moore, *op.cit.*, chap. 1, p. 20.

²⁵ Christopher Robichaud, « The Superman Exists and He's American: Immorality in the Face of Absolute Power », in *Watchmen and Philosophy, A Rorschach Test*, (Mark White, éd.), *op.cit.* p. 8.

²⁶ Gibbons et Moore, *op.cit.*, chap. 9, p. 13.

Les super-héros traditionnels, après avoir acquis leurs capacités extraordinaires, conservent suffisamment de leur humanité pour continuer à ressentir de l'empathie et à vouloir défendre les membres de leur société. Dans le cas de Dr Manhattan, sa transformation l'a complètement dépouillé de son humanité et la remise en question de son appartenance à l'espèce humaine et de la valeur de la vie ont raison de son lien avec la population de la Terre. Ce n'est pas un désir de laisser sans défense les Américains qui amène Dr Manhattan à quitter la Terre au beau milieu d'une situation politique des plus tendues, mais plutôt un désintérêt complet quant aux conséquences de son départ.

3.2.4 *Ozymandias et la vision globale*

Le dernier personnage dont le comportement est pour le moins discutable est Adrian Veidt, un *self-made man* qui a œuvré pendant plusieurs années sous le nom de cape d'Ozymandias avant de dévoiler au grand public sa véritable identité et de devenir un homme d'affaires immensément riche. Veidt a interrompu sa première carrière avant le décret gouvernemental interdisant les activités de super-héros, jugeant que l'éradication du crime au cas-par-cas était une stratégie vouée à l'échec. Sa volonté de faire le bien s'est heurtée à l'impossibilité de venir à bout du crime en œuvrant comme justicier masqué. Il a donc élaboré un plan complexe afin de chasser de la planète Dr Manhattan, de manière à ce que celui-ci ne puisse s'interposer lorsqu'il provoquera l'apparition d'une créature monstrueuse en plein cœur de New York. Veidt croit que la mise à exécution de son plan entraînera un mouvement de solidarité mondiale face à une menace venue de l'espace, résorbant ainsi les tensions politiques entre les deux superpuissances nucléaires.

Veidt affiche une mégalomanie sans bornes qui l'amène non seulement à se placer au-dessus des lois (ce qui était déjà le cas quand il œuvrait comme justicier masqué), mais aussi à orchestrer la mort de millions de personnes en justifiant son action par le bien collectif qui émergera de ce drame. Les héros qui neutralisent les criminels le font généralement pour protéger les innocents; ce que fait Veidt n'est donc nullement en accord avec la conduite habituelle des justiciers, puisqu'il choisit en toute impunité de tuer des millions de gens. Il n'exige pas le sacrifice de ceux-ci pour en arriver à une solidarité mondiale; il les met lui-même à mort sans consulter qui que ce soit, estimant que son jugement seul suffit à justifier

son plan. Sa décision est moralement répréhensible, ce qui ne l'empêche pas de mener à terme son plan.

Veidt se justifie en invoquant un argument rhétorique qui n'est pas sans rappeler celui employé par le président Harry S. Truman pour légitimer l'emploi de la bombe atomique contre le Japon en 1945, soit que le sacrifice de milliers de gens a permis d'en sauver des millions. Or, en règle générale, les super-héros n'ont pas besoin d'expliquer leurs actions, puisqu'elles sont approuvées par la population. Le simple fait que Veidt doive convaincre ses anciens acolytes de taire son implication dans le désastre qu'il a orchestré démontre à quel point son comportement s'écarte de la figure traditionnelle du super-héros.

3.2.5 Le super-héros remis en question

Chacun à sa manière, les personnages décrits plus haut s'écartent considérablement de la figure traditionnelle du super-héros. Rorschach est violent, implacable et refuse tout compromis; The Comedian est désillusionné au point de constituer davantage une menace qu'un rempart de sécurité pour la population; Dr Manhattan, en quittant la Terre pour Mars, met en péril le mince équilibre politique mondial qui empêche l'éclatement d'une guerre nucléaire; et Ozymandias organise une catastrophe afin de manipuler les puissances russes et américaines. Ce dernier est le personnage le plus apprécié du grand public : en acceptant de prendre sa retraite avant le décret Keene et en révélant son identité aux médias, il a acquis une réputation d'honnête citoyen qui lui a permis de réussir dans ses entreprises commerciales et il est l'objet d'une couverture médiatique favorable. Au final, il se révèle être le « méchant » du récit: il a tué froidement The Comedian ainsi que de nombreux scientifiques et artistes, et il a orchestré une catastrophe de grande envergure.

Ce qui paraît significatif chez chacun de ces personnages est à quel point leur posture morale diverge de celle du super-héros traditionnel. Celui-ci, épris de justice et au service de la population, s'octroie une autorité qui lui permet d'infliger des châtiments aux criminels sans passer par le processus policier et judiciaire traditionnel, mais il n'emploie pas sa supériorité physique et intellectuelle afin de se procurer des avantages indus, ni ne commettre des actions malhonnêtes ou s'accorder le droit de vie ou de mort sur ses adversaires. De plus,

la rigueur morale exemplaire qui pousse les super-héros à faire le bien est inébranlable, puisque jamais ces héros ne cèdent à la corruption ou ne renoncent à leur idéal.

Dans *Watchmen*, les personnages ne sont pas aussi exemplaires et infaillibles. La droiture morale inébranlable et le jugement sans nuance de Rorschach l'amène à tuer des criminels plutôt que de les emprisonner et de leur permettre une possibilité de rédemption. La moralité dégradée du Comedian l'amène à attaquer la population lors d'une émeute et à tuer une femme qui porte son enfant. L'absence de moralité de Dr Manhattan est reflétée par son indifférence face à l'existence humaine. Quant à Veidt, il outrepassa ses propres droits moraux lorsqu'il décide de tuer d'un seul coup des millions de personnes, agissant avec une latitude qui rappelle celle d'un dictateur sanguinaire.

Un des commentaires les plus fréquents à propos de *Watchmen* est que le roman graphique dépeint des super-héros de manière réaliste, c'est-à-dire que l'œuvre dépasse la figure stéréotypée du super-héros manichéen et d'une bonté absolue en y substituant des personnages faillibles, troublés, problématiques et au comportement répréhensible. Par exemple, Aeon Skoble écrit : « *Watchmen* invites us to completely rethink our conception of the superhero, and press us to reconsider some of the fundamental moral principles that have traditionally underwritten our appreciation of superheroes.²⁷ » Mark White affirme pour sa part : « In *Watchmen*, Alan Moore and Dave Gibbons gave us a glimpse of what a world with costumed heroes might *actually* look like — and it wasn't pretty.²⁸ » Et Tony Spanakos déclare :

Alan Moore and Dave Gibbons's "superheroes" in *Watchmen* are hardly recognizable to us as "super" or "heroes". Rather than use stereotypical fantasy images of good people who act outside an incompetent criminal justice system, their characters are realistic portraits that

²⁷ Skoble, *op.cit.*, p. 29.

²⁸ Mark White, « Introduction », in *Watchmen and Philosophy, A Rorschach Test*, (Mark White, éd.), *op.cit.*, p. 1.

challenge the way we look at masked crusaders. *Watchmen*'s heroes raise critical issues about what the government is, who has authority, and how coercion can be used legitimately.²⁹

Ces observations, formant consensus dans les différentes interprétations publiées à propos de *Watchmen*, montrent que les personnages principaux du roman graphique s'écartent considérablement du modèle habituel de la figure du super-héros. Toutefois, il nous faut préciser que cette figure n'est pas obscurcie en étant simplement renversée, par un travail de subversion qui déconstruit le stéréotype en le travaillant à l'inverse³⁰. Ce qui est accompli par *Watchmen* est une complexification de la figure du super-héros. La problématisation de son statut vient du fait que les actions des justiciers masqués sont remises en question par les personnages eux-mêmes et par la population qui s'est rebellée, amenant le gouvernement à rendre leur activité illégale.

Le fait que la population ait choisi de renier les justiciers masqués dans *Watchmen* est, au premier titre, un des éléments qui dénote à quel point les personnages ne sont pas récompensés pour leurs actions. De plus, Rorschach est tué pour avoir persévéré dans sa conviction que le mal doit être puni en toutes circonstances; The Comedian a développé un cynisme ravageur au terme de sa carrière de justicier masqué et est assassiné par Ozymandias lorsqu'il découvre le complot que ce dernier élabore sur une île mystérieuse; Dr Manhattan choisit de partir créer la vie dans une autre galaxie; et Ozymandias termine le récit seul dans sa forteresse en Antarctique, rongé par le doute et la culpabilité malgré qu'il soit convaincu du bien-fondé de son geste. Les justiciers masqués ne sont pas célébrés par la population et ne ressortent pas vainqueurs au terme du récit : au contraire, leur existence, quand elle n'a pas été abruptement interrompue aux mains d'un de leurs collègues, n'augure rien de bon.

La représentation peu caractéristique du super-héros et du justicier masqué dans *Watchmen* est qualifiée par Iain Thomson de travail de déconstruction :

²⁹ Tony Spanakos, « Super-vigilantes and The Keene Act », in *Watchmen and Philosophy, A Rorschach Test*, (Mark White, éd.), *op.cit.*, pp. 33-34.

³⁰ À ce sujet, on trouve une analyse de la dégradation de Batman par une approche subversive dans le roman graphique *The Dark Knight Returns* de Frank Miller au sixième chapitre de l'essai de Mila Bongco *Reading Comics*, New York, Garland, 2000, pp. 151-177

Watchmen is best known as the comic book with which comic books “grew up”. *Watchmen* helped accomplish this coming of age, not [...] by celebrating the development of its heroes, but rather by developing its heroes precisely in order to deconstruct the very idea of the hero.³¹

Cette déconstruction s’accomplit, selon Thompson, par l’extension de la figure du héros : « *Watchmen* deconstructs the hero by developing its heroes — extending traditional hero fantasies beyond their limits — to the point where the reader comes to understand that these fantasies, realized, become nightmares.³² » S’il est juste d’affirmer que la réalité présentée par Moore et Gibbons tient partiellement du cauchemar, nous croyons que l’extension de la figure du héros n’y est pas tant une déconstruction qu’une complexification de sa version contemporaine. Les personnages qui participent à cette extension ne sont pas antipathiques ni foncièrement mauvais, ils sont plutôt réfléchis et difficiles à cerner de manière univoque parce qu’ambivalents dans leurs comportements. Les personnages expliquent leurs décisions de manière détaillée et agissent d’après leurs raisons personnelles, contrairement au super-héros traditionnel qui accomplit sa mission en ne se remettant en question ou en émettant des doutes sur ses propres actions que très rarement. La construction complexe des personnages du roman graphique fait en sorte que ceux-ci sont plus élaborés, ce qui n’a pas tant pour effet de les déconstruire que de les rendre plus crédibles — autrement dit, de les rendre plus profonds.

Le travail sur la figure du super-héros accompli dans *Watchmen* s’apparente davantage, selon nous, à un processus de défiguration, tel que défini par Évelyne Grossman :

Je tente ici de suivre sous ce mot de défiguration le mouvement de déstabilisation qui affecte la figure. [...] À l’encontre des idées reçues qui assimilent éducation et repérage des formes, apprentissage des modèles et des rôles, adhésion aux moules et empreintes, la défiguration est tout à la fois dé-créeation et re-créeation permanente.³³

³¹ Iain Thompson, « Deconstructing the Hero », in *Comics as Philosophy* (Jenn McLaughlin, éd.), Jacksonville, University Press of Mississippi, 2005, pp. 100-129, p. 101

³² *Ibid.*, p. 106.

³³ Évelyne Grossman, *La défiguration*, Paris, Minuit, 2004, p. 9.

Cette définition de la défiguration correspond bien au traitement du super-héros et du justicier masqué déployé dans *Watchmen* : cette figure, au cours de l'œuvre, est convoquée, interrogée et réinventée d'une manière aussi surprenante qu'originale. Le résultat net de cette opération est de proposer une vision nouvelle et variée de cette figure, qui complexifie notre rapport avec elle puisqu'elle nous oblige à en considérer les facettes plus troubles que la lecture de *Watchmen* nous a révélées. Grossman ajoute : « La défiguration [est] la force de déstabilisation qui affecte la figure, en bouleverse les contours stratifiés.³⁴ » Force est de constater qu'entre les définitions précises et canoniques de la figure du super-héros et du justicier masqué qui ont été présentées plus haut et une nouvelle conception de cette figure qui s'impose à la lecture de *Watchmen*, les « contours stratifiés » de cette figure ont été irrémédiablement chamboulés et celle-ci a pris de l'ampleur, s'approfondissant au point de devenir insaisissable. La défiguration du super-héros et du justicier masqué nous confronte à une ambivalence devant ces personnages, habituellement respectés et estimés.

Lorsqu'un individu outrepassé son autorité morale pour prendre sur soi l'application de la justice, il le fait selon ses propres conceptions du bien et du mal. Les étudiants qui déchargent une arme semi-automatique dans un établissement scolaire sont convaincus de la justesse de leur action, et les membres du Ku Klux Klan qui ont procédé au lynchage d'Afro-Américains voulaient expurger leur société de ce qu'ils jugeaient être des éléments néfastes. Une telle logique de l'application de la justice, qui correspond à celle du *vigilante*, est généralement considérée, à juste titre, comme outrancière et répréhensible. C'est cependant la même logique comportementale qui anime les super-héros et les justiciers masqués lorsqu'ils prennent à leur compte de contrecarrer les criminels et de se débarrasser de leurs ennemis. Ce constat troublant est soulevé dans *Watchmen* : Rorschach tue les criminels en voulant faire le bien tout comme Ozymandias assassine près de la moitié de la ville de New York pour accomplir son projet. Cependant, The Comedian et Dr Manhattan sont différents; c'est leur amoralité qui les conduit à représenter une menace pour les citoyens. Dans tous les cas, ce sont la position d'autorité illégitime et le sentiment de supériorité qui guident les actions des personnages principaux du récit et qui font d'eux un danger pour la population. C'est le

³⁴ Grossman, *op.cit.*, p. 12.

caractère amoral et le questionnement autour de l'autorité problématique des justiciers masqués qui rend *Watchmen* plus « réaliste » que les récits traditionnels du genre du super-héros, par le fait que des aspects importants de la figure du super-héros sont développés dans un processus de défiguration qui en vient à la complexifier et en enrichir notre conception imaginaire.

Cette première interprétation de *Watchmen* s'est effectuée à partir des séquences du roman graphique où la figure du super-héros est convoquée, défigurée et complexifiée grâce à des comportements atypiques et répréhensibles. Ces séquences interpellent le lecteur puisqu'elles vont à l'encontre des présupposés de lecture habituellement liés à ce genre fortement associé à la bande dessinée. Les « héros » de *Watchmen* sont moins glorifiés que les super-héros traditionnels puisque leurs motivations sont exposées et conduisent à des actions inacceptables d'un point de vue moral. Il devient même impossible de les désigner comme des héros puisque, d'une part, le vertueux Rorschach ne triomphe pas de son ennemi et que, d'autre part, les autres personnages n'ont pas été en mesure de contrecarrer le plan d'Ozymandias. Ceci est d'ailleurs souligné par Ozymandias lui-même, lorsqu'il déclare à ses adversaires : « My new world demands less obvious heroism, making your schoolboy heroics redundant. What have they achieved? Failing to prevent earth's salvation is your only triumph...³⁵ » Il affirme ainsi clairement comment leur approche juvénile est impuissante à entraver un projet d'envergure.

En somme, cette première interprétation de *Watchmen*, élaborée à partir de séquences où la figure du super-héros est invoquée et remise en question, nous amène à considérer ce roman graphique comme un approfondissement, par défiguration, de la figure du super-héros, qui ne peut plus être réduite, dans sa dimension morale, à la simplicité qui l'a jusqu'alors caractérisée. La représentation problématique des personnages principaux entraîne à questionner l'emploi d'une autorité non sanctionnée qui est le prédicat de tout justicier masqué. Toutefois, cette interprétation, commune à beaucoup de chercheurs, ne s'est pas élaborée à partir d'un tressage en tant que tel, notamment parce qu'elle n'est pas le fait d'une

³⁵ Gibbons et Moore, *op.cit.*, chap. 12, p. 17.

lecture personnelle de ce roman graphique, mais s'est plutôt formée à partir des travaux d'une communauté interprétative solidement établie autour de cette œuvre³⁶. Au terme de notre propre lecture, il nous est apparu que des interprétations différentes pouvaient être élaborées à partir de certains détails ayant attiré notre attention. De la sorte, les prochaines sections exposeront plusieurs tressages distincts qui se sont constitués à partir d'éléments précis et qui ouvrent la voie à des analyses particulières afin de proposer des lectures subjectives et personnelles du roman graphique.

3.3 Premier tressage : traces de l'utopie

Le récit de *Watchmen* se conclut par l'apparition d'un immense monstre dans le centre-ville de New York. Cette créature n'est pas d'origine extraterrestre, puisqu'elle est en fait une invention élaborée par des artistes et des scientifiques réunis sur une île secrète par Adrian Veidt. Le plan de Veidt ne s'arrête pas là : il insinue que ce n'est que la première étape d'un projet plus vaste qui conduira les habitants de la Terre dans une période glorieuse et radieuse : « I saved earth from hell. Next, I'll help her towards utopia.³⁷ » Préalablement à cette mention directe des intentions de Veidt, des éléments du roman graphique font une mention, directe ou allusive, au concept d'utopie. Ainsi, une lecture attentive de l'œuvre permet de comprendre de quelle manière l'utopie que Veidt annonce sera réalisée. Afin de recomposer les différentes étapes concourant à l'avènement de son utopie, il importe d'identifier les éléments du roman graphique qui, réunis dans un tressage, nous permettent de faire une interprétation des motivations de Veidt et des questionnements plus larges soulevés par *Watchmen* quant aux plans machiavéliques d'un mégalomane narcissique.

³⁶ La notion de communauté interprétative est élaborée par Stanley Fish dans son essai *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Harvard University Press, 1980, 394 p.

³⁷ Gibbons et Moore, *Watchmen*, *op.cit.*, chap. 12, p. 20.

3.3.1 La salle de cinéma Utopia

Tout au long du roman, on peut apercevoir, fondu au décor, des publicités présentant le film à l'affiche dans la salle de cinéma nommée Utopia. La salle elle-même est également présentée à plusieurs reprises puisqu'elle est située au coin d'une rue où se trouve un kiosque à journaux présent dans la plupart des chapitres de *Watchmen*. Cette salle, qui peut paraître un détail peu significatif servant de décor plutôt que de symbole quelconque, est cependant difficile à ignorer au début du douzième chapitre, puisqu'une planche composée d'une seule image montre le cinéma Utopia dévasté par une des tentacules de la créature (figure 3.4).



Figure 3.4 : plusieurs allusions au cinéma Utopia. Sources, de gauche à droite : *Watchmen*, chap. 5, p. 18, chap. 8, p. 3, chap. 12, p. 3. (détails des cases)

Ce qui peut d'abord sembler n'être qu'un heureux hasard prend un autre sens lorsqu'on découvre que le film projeté dans la salle de cinéma le jour de l'accomplissement du plan de Veidt est *The Day the Earth Stood Still*, récit de science-fiction de 1951 où un extraterrestre vient sur Terre pour avertir la population du danger lié à l'utilisation de l'énergie atomique afin de créer des armes de destruction massive. Puisque la fonction assignée par Veidt à l'extraterrestre qu'il a déployé dans New York est de mettre un frein aux ardeurs guerrières des ennemis de la Guerre Froide, on peut voir dans le choix du nom de la salle de cinéma, et du film projeté le soir de la catastrophe, un rapprochement entre l'arrivée d'une créature de l'espace sur Terre et un projet utopique plus vaste de Veidt.

3.3.2 L'île mystérieuse

Un élément qui attire l'attention sur le complot ourdi par Veidt est une planche du huitième chapitre, où l'on voit des personnages s'entretenir d'un projet artistique dans un décor insulaire (figure 3.5). On peut voir au premier plan un personnage qui esquisse un croquis prenant peu à peu la forme d'un monstre terrifiant. Cette brève séquence ne trouve pas d'explication immédiate dans l'œuvre et est laissée en plan par le récit.



Figure 3.5 : une île étrange. Source : *Watchmen*, chap. 8, p. 11.

L'île avait été mentionnée une première fois lorsque Rorschach interroge son ancien ennemi Moloch au deuxième chapitre. Celui-ci lui révèle que peu avant sa mort, The Comedian a pénétré dans l'appartement de l'ex-criminel et lui a tenu des propos décousus, que Moloch a mis au compte de l'alcool. Le lecteur peut toutefois comprendre que The Comedian a fait une découverte assez traumatisante pour ébranler son propre cynisme, lui qui prétend considérer le monde comme une grande farce. Il s'avère en effet que The Comedian a découvert l'île sur laquelle s'élabore le projet de Veidt, dont l'étendue et la portée immenses dépassent ce que The Comedian peut admettre, malgré son amoralité flagrante.

Il est fait mention, dans une annexe placée à la fin du cinquième chapitre, qu'un scénariste de *comic book* a mystérieusement disparu autour de 1984. Il s'agit en fait du même artiste que l'on peut apercevoir en discussion avec le personnage qui esquisse un monstre sur une planche à dessin. Nous apprenons également, dans une autre annexe à la fin du huitième chapitre, reproduisant un éditorial publié dans le *New Frontiersman*, que de nombreux scientifiques et artistes ont été kidnappés depuis quelques années. À partir de ce moment, il est possible de déduire que les gens enlevés se sont tous retrouvés sur cette île mystérieuse et ont travaillé de concert sur un projet dont l'objet n'est pas encore spécifié.

Par ailleurs, le fait que les complices de Veidt se retrouvent sur une île plutôt que dans un autre lieu n'est pas anodin. En effet, le mot « utopie » est introduit dans le langage courant lors de la publication de *L'utopie*, par Sir Thomas More³⁸. Ce texte, considéré comme la genèse de l'utopie, décrit, sous la forme d'un récit de voyage, le mode de vie sociale et politique des habitants d'une île imaginaire visitée par Raphaël Hythlodée³⁹. Par la suite, les textes utopiques ont situé leur société imaginaire et parfaite dans des lieux inaccessibles et secrets (conformément à l'étymologie du terme *utopie*, qui peut se traduire par « lieu de nulle part »). L'île secrète de Veidt, que The Comedian découvre par hasard, se veut donc un écho du texte de More, puisque si ce n'est pas en ce lieu qu'habitera la société idéale imaginée par

³⁸ Paris, Librio, 2003, 128 p.

Veidt, c'est tout de même sur une île inconnue qu'une étape de son projet utopique est élaborée.

3.3.3 *L'entrevue dans un magazine*

Préalablement à sa déclaration fracassante qui suit le constat de la réussite de son plan, l'optimisme de Veidt était énoncé clairement dans une entrevue pour un magazine reproduite en annexe du onzième chapitre, lorsqu'il affirme à un journaliste :

I would say without hesitation that a new world is within our grasp, filled with unimaginable experiences and possibilities, if only we want it badly enough. Not a utopia... I don't believe that any species could continue to grow and keep from stagnation without *some* adversity... but a society with more human basis, where the problems that beset us are at least *new* problems.⁴⁰

Si Veidt se défend d'être utopiste, il est cependant clair qu'il croit en un avenir meilleur. Comme il proclame que cet avenir n'est envisageable que si l'humanité le désire suffisamment, il devient possible de s'expliquer pourquoi il accomplit un tel plan.

3.3.4 *Une publicité compromettante*

Un dernier élément attire l'attention sur le caractère utopique du projet de Veidt. Un des produits vendus par une des compagnies de l'empire commercial d'Adrian Veidt est un parfum qui, pendant la majorité du récit, porte le nom de Nostalgia. Toutefois, suite à la catastrophe, une nouvelle fragrance, dont le nom est Millenium, est lancée. Cette manœuvre était déjà prévue par Veidt, comme l'indique une lettre écrite à un de ses partenaires commerciaux et expliquant sa décision de proposer un nouveau produit :

Simply put, the current circumstances our civilization finds itself immersed in will either lead to war, or they won't. If they lead to war, our best plans become irrelevant. If peace endures, I contend that a new surge of social optimism is likely, necessitating a new image for Veidt

³⁹ Précisons au passage que le texte de More n'est pas le premier cas de description d'une société idéale dans l'histoire de la littérature; *La république* de Platon est un exemple parmi tant d'autres de ces textes parus bien avant celui de l'écrivain anglais.

⁴⁰ Gibbons et Moore, *op.cit.*, chap. 11, p. 32.

cosmetics, geared to a new consumer. To this end, starting next year we will begin to phase out the Nostalgia ladies' and men's cosmetics, successful though they be, and replace them with a new line that better exemplifies the spirit of our anticipated target group. This new line is to be called the "Millenium" line. The imagery associated with it will be controversial and modern, projecting a vision of a technological *Utopia*, a whole new universe of sensations and pleasures that is just within reach.⁴¹

Les publicités de ce parfum présentent un homme et une femme aux visages radieux, le regard tourné vers la droite (ce qui, considérant le sens de lecture en culture orientale, indiquerait qu'ils ont le regard tourné vers ce qui est à venir, donc vers l'avenir), accompagné du slogan : « This is the time these are the feelings.⁴² » (figure 3.6). Le nom du parfum fait référence aux mille ans, période suivant l'Apocalypse caractérisée par le règne terrestre du Messie. Cette allusion contribue, par le biais d'une campagne de publicité (que l'on peut supposer étendue à la grandeur de la ville, si l'on se fie à l'omniprésence de publicités pour le parfum Nostalgia visibles dans les chapitres précédents de *Watchmen*), à propager l'idée selon laquelle la population de la Terre est entrée dans une époque merveilleuse.



Figure 3.6 : la publicité pour le parfum Millenium. Source : *Watchmen*, chap. 12, p. 31.

⁴¹ Gibbons et Moore, *op.cit.*, chap. 10, p. 31. C'est nous qui soulignons.

⁴² *Ibid.*, chap. 12, p. 31.

Les présences répétées d'éléments associables au concept d'utopie amènent donc à les rassembler dans un tressage ouvrant la voie à une interrogation quant à la manière dont cette utopie joue un rôle déterminant dans le récit. Il devient donc intéressant de faire une lecture du roman graphique à l'aune de ce concept afin d'en produire une interprétation. De la sorte, ce tressage nous amène à effectuer une réflexion à propos du rapport entre la figure du super-héros et l'utopie.

3.3.5 *Super-héros et utopie*

Les super-héros traditionnels présentent une caractéristique essentielle : à un certain moment, ils ont pris la décision d'enfiler un costume et de se dresser comme un rempart contre le crime et la violence. Cette décision a été prise autant parce qu'ils ont à cœur un idéal de justice que parce qu'ils croient fermement que leurs actions vont rendre leur société meilleure. Il y a ici un élément qui permet de rapprocher le modèle traditionnel du super-héros et l'utopiste. Le premier poursuit activement des criminels alors que le second s'efforce de dresser avec sa plume les contours d'une société proche de la perfection. Les deux ont cependant en commun d'être des idéalistes, confiants en leur vision d'une société meilleure. En effet, les super-héros ont toujours un projet utopique restreint mais précis : l'éradication du crime. Ils sont convaincus qu'en accomplissant leurs actions héroïques, ils feront en sorte que le bien triomphera du mal, parce que selon leur vision manichéenne du monde, les criminels sont toujours le vice incarné.

Les super-héros ne se contentent plus simplement de rêver d'un univers débarrassé du crime ou même d'en offrir une description, puisqu'ils agissent en ce sens et prêchent par l'exemple. Leur désir d'une société meilleure ne se manifeste pas par une création littéraire mais bien par une activité de protecteur du peuple. Comme le précise Ruth Levinas dans *The Concept of Utopia* : « If utopia arises from desire, the transformation of reality and the realisation of utopia depends upon hope, upon not only wishful thinking but will-full action.⁴³ » À la différence des écrivains qui constituent, dans l'abstrait, leur monde idéal, les

⁴³ Hemel Hempstead, Syracuse University Press, 1990, p. 199.

super-héros sont des *utopistes pragmatiques*, puisqu'ils ajoutent à leur espoir d'une société meilleure des actions concrètes en vue de l'avènement de leur utopie.

Cela semble du moins le point de vue d'Alan Moore, puisqu'il y fait une allusion directe dans une autre de ses œuvres. *Supreme : The Story of the Year*, se veut un pastiche à peine voilé de Superman. En ouverture du récit, Supreme est transporté dans un univers parallèle où il rencontre un grand nombre de ses *alter ego*. Deux d'entre eux, les Supreme White and Gold, lui souhaitent bonne chance dans ses aventures, allant même jusqu'à lui dire : « We hope you'll make your earth a Utopia, like we did ours.⁴⁴ », une allusion au fait que si un super-héros se rend jusqu'au bout de sa démarche, il transformera son univers en utopie, qu'il faut ici entendre non dans le sens d'un lieu de nulle part, mais plutôt d'une société idéale concrétisée.

L'épuration sociale du crime que les super-héros veulent atteindre, aussi louable soit-elle, est menée sans le consentement des autres membres de cette société. Ce fait est souligné dans *Watchmen*, puisqu'au cours du récit, le corps policier de Manhattan fait la grève afin de protester contre les actions illégales des justiciers masqués. Il faut également rappeler que les super-héros œuvrent de manière beaucoup plus radicale que les policiers. Le système légal de justice repose sur un effet de dissuasion, où le message lancé aux criminels est « le crime vous conduira à la prison », alors que celui des justiciers masqués est plutôt « si vous commettez un crime je vais vous infliger une sévère correction ».

Il n'y a qu'un pas à franchir afin d'affirmer que les super-héros sont des despotes en puissance, en ce sens qu'ils imposent leur vision du monde et leur modèle social aux citoyens des villes qu'ils « défendent ». On peut résumer leur modèle judiciaire ainsi : le crime ne sera pas puni au terme d'un long processus (enquête, arrestation, procès et emprisonnement), mais d'une correction *hic et nunc*. Le super-héros est toujours dans une position d'autorité qui ne lui a pas été décernée par autrui; il décide lui-même de devenir à la fois juge, jury et bourreau. De plus, les super-héros ont l'habitude d'exhiber, comme des trophées de chasse,

⁴⁴ New York, Checker Book, 2002, n. p.

les criminels capturés à la population, en les déposants ligotés devant un commissariat de police, à la manière des despotes. Dans *Négationnisme et totalitarisme*, Christian Godin affirme : « La terreur despotique doit être publique pour remplir sa fonction, qui est d'obtenir la soumission des hommes.⁴⁵ » L'exhibition de leurs actions justicières est une partie importante du travail des super-héros, puisqu'en présentant au peuple ce qui risque de se produire si on enfreint la loi, ceux-ci inspirent la crainte et la terreur à leurs concitoyens, ce qui est inhérent à leur mode opératoire. C'est donc non seulement en pourchassant les criminels, mais aussi et surtout en faisant planer la menace de représailles violentes contre les actions criminelles, que les super-héros travaillent à l'instauration de leur utopie.

3.3.6 Adrian Veidt et l'utopie pragmatique à un niveau supérieur

Veidt n'est pas un justicier masqué comme les autres. Homme d'affaires influent, il a gardé un souvenir en demi-teinte de sa carrière de justicier, ayant toujours considéré que l'approche qui consiste à traquer des criminels revient à s'attaquer aux symptômes plutôt qu'à traiter la maladie. Ainsi, son passé de justicier lui a permis de comprendre que l'approche despotique traditionnelle des super-héros ne peut fonctionner. De plus, comme le récit principal de *Watchmen* se déroule en 1985, en pleine apogée de la Guerre froide, la menace d'une guerre nucléaire est plus inquiétante que la présence de criminels dans les rues. Ainsi, pour Veidt, l'éventualité d'une telle guerre appelle plus que jamais la nécessité de concevoir une utopie qui fournira un espoir de survie à l'humanité, puisque, comme le rappelle Claude G. Dubois dans *Problèmes de l'utopie* : « Lorsque la réalité prend la forme de l'apocalypse, l'utopie est la seule possibilité qui laisse à l'homme le droit de croire à l'aurore.⁴⁶ »

Veidt fait le pari que la population sera non seulement solidaire face aux périls de l'avenir, mais que tous seront aussi plus disposés à apporter des changements personnels à

⁴⁵ Nantes, Plein Feux, 2000, p. 12.

⁴⁶ In *Étude de critique et d'histoire littéraire*, volume 85, Paris, Lettres modernes, 1968, p. 55.

leur existence. Ces changements sont clairs dans l'esprit de Veidt. Dans sa jeunesse, il a accompli un long voyage initiatique en suivant les traces de son idole Alexandre le Grand, périple qui l'a mené dans des contrées éloignées de l'Orient et où il a appris des techniques de combat et de méditation maximisant ses capacités physiques et mentales. Suite à sa carrière de justicier, Veidt est devenu un entrepreneur, dont les différentes compagnies œuvrent dans plusieurs secteurs : produits de luxe, édition, jouets, etc. Un des produits distribués par l'empire Veidt est la *Veidt Method*, un livre proposant une méthode d'émancipation personnelle similaire à celle qui a permis à Veidt de devenir Ozymandias. Voici quelques extraits révélateurs de ce programme :

The Veidt method is designed to produce bright and capable young men and women who will be fit to inherit the challenging, promising and often difficult world that awaits in our future. [...]

Our third and longest chapter presents a carefully coordinated series of physical and intellectual exercises which, if followed correctly, can turn YOU into a superhuman, fully in charge of your destiny. The Veidt method paves the way for a bright and hopeful future in which anyone can be a hero. [...]

When you yourself are strong and healthy in mind and body, you will want to react in a healthy and positive way to the world around you, changing it for the better if you are able, and improving the lot of both yourself and your fellow man. [...]

There's a bright new world just around the corner. It's going to need heroes just as badly as this one does, and one of them could be YOU!⁴⁷

Ce passage insiste sur la possibilité d'un avenir radieux que Veidt promet à ses lecteurs, un avenir où tous seront des surhumains et des héros. Nous avons donc affaire à une utopie au sens fort, puisque ce monde idéal n'est plus seulement façonné par des conditions sociales nouvelles, mais par une communauté de gens extraordinaires, un monde peuplé de héros où le travail de justicier masqué serait donc rendue suranné. Veidt ne suggère pas un programme social généralisé qui ne sera possible que si les lecteurs de son projet utopique y adhèrent, il propose plutôt d'opérer une révolution individuelle qui se propagera à l'ensemble des citoyens de la Terre.

⁴⁷ Gibbons et Moore, *op.cit.*, chap. 10, p. 32.

Veidt souhaite donc que son programme d'émancipation soit appliqué par une grande partie de la population, et il suppose que, suite à la catastrophe qu'il va provoquer, les gens seront plus enclins à le suivre. Le rapprochement entre la catastrophe et la *Veidt Method* est apparent dans une des images qui présente le désastre, quelques pages après avoir vu la salle de cinéma Utopia, où l'on peut voir en arrière-plan le monstre et en avant-plan une réclame pour la *Veidt Method* qui flotte au vent (figure 3.7). La co-présence de ces deux éléments — la catastrophe et le programme d'émancipation — illustre bien le passage entre le désarroi et la transformation personnelle que Veidt souhaite susciter dans l'esprit des citoyens de son monde.



Figure 3.7 : la *Veidt Method* à l'avant-plan de la catastrophe. Source : *Watchmen*, chap. 12, p. 6.

À plusieurs reprises dans *Watchmen*, Adrian Veidt est décrit comme l'homme le plus intelligent sur Terre. Grâce à la création d'un empire commercial, il a acquis une opulence qui fait de lui une figure impériale. Il réunit donc, dans une même personne, la figure du roi et du philosophe. Rappelons la citation de Platon que Thomas More reproduit dans *L'Utopie* : « l'humanité sera heureuse un jour, quand les philosophes seront rois ou quand les rois seront

philosophes.⁴⁸ » En suivant cette logique, Veidt serait la personne toute désignée pour conduire l'humanité au bonheur, à ce détail près : si les citoyens sont heureux d'être gouvernés par un roi-philosophe, il est plus difficile d'admettre que les citoyens apprécieraient d'être *manipulés* par un tel individu. C'est pourtant ce que fait Veidt en provoquant une hécatombe à l'insu de la population.

Dans les univers de fiction où les super-héros forment la classe dominante de la société, leur posture d'autorité leur confère un statut similaire à celui des aristocrates. Agissant comme des rois punitifs, ils appliquent implacablement la justice, en n'effectuant que très rarement une réflexion philosophique autour de leurs actions. Un personnage comme Ozymandias qui, techniquement, n'est pas un super-héros mais qui jouit tout de même d'un ascendant sur ses congénères, a effectué une longue réflexion en vue d'établir son utopie. Il justifie son action meurtrière en tant que mal nécessaire, avec une contorsion rhétorique qui rappelle le président américain Harry S. Truman. Or, le roi qui joue au philosophe est peut-être plus dangereux que le simple roi, parce que sa réflexion, dont le résultat sert admirablement bien sa cause, l'absout de toute culpabilité et de tout examen de conscience : il n'a pas à se justifier auprès d'autrui. Ceci force la réflexion : peut-on faire confiance à une figure d'autorité qui, convaincue du bien-fondé de son utopie, prend des moyens draconiens afin d'en provoquer l'avènement et tente de se disculper de ses actions sanglantes? D'un autre côté, le philosophe rigoureux, assuré de sa réflexion, peut-il résister à la tentation d'appliquer sa conception de la société idéale, sans le consentement des siens, s'il jouit de la puissance du roi? Ou encore, comme le pose Skoble,

Could anyone whose power, knowledge and position might incline them to be grandiosely concerned about "the world" be trusted to do the right thing for individuals in the world? Or is the saviour mindset inherently dangerous for any human being to adopt? ⁴⁹

⁴⁸ More, *op.cit.*, p. 36.

⁴⁹ Skoble, *op.cit.*, p. 38.

L'exemple allégorique fourni par *Watchmen* répond par la négative à ces questions, et il faut admettre que c'est seulement par une conviction indéfectible du bien intrinsèque de la nature humaine que l'on peut donner raison à Platon.

Ce constat est renforcé par le fait qu'Ozymandias est dépeint, dans *Watchmen*, comme un agent du mal dont les actions servent uniquement son propre intérêt. Comme le souligne Robert J. Loftis:

Ozymandias [...] has one of the key flaws that marks comic book villainy: he is a megalomaniac who wants to take over the world. He may say that the purpose of his plan is to "usher in an age of illumination so dazzling that humanity will reject the darkness in its heart". But we know the first thing he thinks about when his crazy scheme succeeds is his own glory. "I did it!" he shouts, fists in the air. And he immediately begins planning his own grand role in this utopia.⁵⁰

De plus, sa mégalomanie se double d'un narcissisme exacerbé, puisque son projet grandiose consiste à amener les citoyens de la planète à se façonner à sa propre image, comme le pose Taneli Kukkonen :

Veidt is nothing but a glorified aesthete. All he wants to do is recreate the world in his own image, to establish a unity of thought and world on his terms, answerable to no one else-and certainly not to and moral code recognized by mere mortals.⁵¹

Finalement, l'intelligence qui est attribuée à Veidt ne semble pas avoir été mise à profit dans l'analyse qu'il effectue de la tension entre le bloc de l'Est et le bloc de l'Ouest; il propose une solution simpliste à une situation politique des plus complexes, comme l'affirme Tony Spanakos : « Adrian Veidt is a megalomaniac who reduces the most basic division in international politics to a simple Gordian knot and then commits mass murder for the greater good.⁵² »

⁵⁰ Robert J. Loftis, « Means, Ends, and the Critique of Pure Superheroes », in *Watchmen and Philosophy, A Rorschach Test*, (Mark White, éd.), *op.cit.*, p. 67.

⁵¹ Taneli Kukkonen, « What's So Goddamned Funny? The Comedian and Rorschach on Life's Way », in *Watchmen and Philosophy, A Rorschach Test*, (Mark White, éd.), *op.cit.*, p. 205.

⁵² Spanakos, *op.cit.* p. 36.

3.3.7 Les dangers de l'utopie

La mise en rapport des différents éléments graphiques et textuels du récit conduisant à la catastrophe finale et la mise en lumière du projet d'émancipation, qui en est la suite logique pour Veidt a permis, par le biais d'un tressage autour du concept de l'utopie, une interprétation du roman graphique qui vient souligner la portée critique de l'œuvre quant aux motivations intrinsèques de ses personnages. Il s'avère que les justiciers masqués comme Rorschach, Nite Owl et The Comedian sont des utopistes pragmatiques qui emploient une autorité illégitime dans l'accomplissement de leurs actions, et ce, peu importe l'intention qui les motive. Ce constat est grandement accentué avec le personnage d'Adrian Veidt, qui s'octroie une autorité sans bornes en s'accordant le droit de sacrifier des millions de personnes afin de pouvoir mener à terme son projet.

La question *Who watches the watchmen?*⁵³ qui conclut le récit peut être comprise autrement lorsqu'elle est orientée vers Veidt. Comme il a été mentionné plus haut, celui-ci se défend de son action de la même manière que le président Truman avait légitimé son emploi de la bombe atomique en 1945. Ce qui est interrogé ici n'est plus l'autorité des justiciers masqués, mais plutôt celle des dirigeants qui utilisent leur pouvoir au-delà des limites qui leur sont accordées. Le cas de Veidt est évidemment différent de celui de Truman, puisque celui-ci, lorsqu'il a pris sa décision, était un président élu par son peuple, mais il n'en reste pas moins que les victimes de Hiroshima et Nagasaki n'ont pas été consultées avant d'être atomisées. Le lecteur de *Watchmen* qui s'objecte à l'action d'Ozymandias doit reconsidérer le choix effectué par Truman dans la réalité. Il doit également constater qu'il est préférable que les gens en position d'autorité soient gardés à l'œil afin qu'ils n'usent pas de leur pouvoir de manière exagérée et répréhensible.

⁵³ Gibbons et Moore, *op.cit.*, chap. 12, p. 32.

3.4 Deuxième tressage : le cercle et le temps

Notre premier tressage s'est constitué à partir du concept de l'utopie. Notre deuxième tressage sera élaboré, quant à lui, à partir d'une forme géométrique fortement connotée dans *Watchmen*, soit le cercle. Nous verrons que les divers emplois du cercle dans le roman graphique s'amalgament par la référence à un objet symbolique fort, que notre interprétation prendra comme point de départ afin de poser une réflexion sur le passage du temps et l'imaginaire de la fin.

3.4.1 Premier cercle : le badge de smiley

La première occurrence de la forme circulaire survient dès l'image de couverture du roman graphique, bien qu'à ce moment elle ne soit pas encore discernable. L'arrière-plan jaune sur lequel se trouvent une forme ovale noire en oblique et une tache rouge qui la recouvre peut être reconnue dès la page de garde du premier chapitre comme un badge *smiley* maculé d'une traînée de sang (figure 3.8). Le lecteur comprend rapidement que ce badge appartient à Edward Blake et que c'est le sang de celui-ci qui recouvre l'insigne de son costume. Le *smiley* réapparaît à quelques reprises au cours du récit, de manière à rappeler le personnage assassiné en introduction.

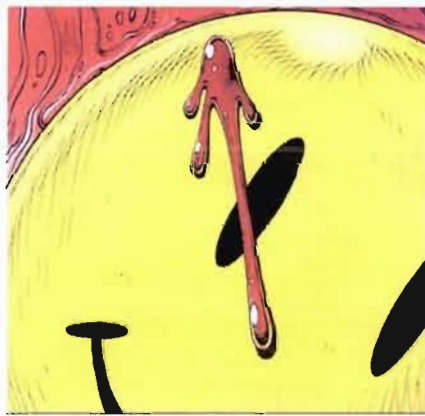


Figure 3.8 : le *smiley* en ouverture de l'œuvre. Source : *Watchmen*, n.p.

Ce n'est qu'à la dernière page du roman graphique que le *smiley* est attribué à un autre personnage, soit un commis de bureau qui travaille comme assistant pour le rédacteur en chef

du *New Frontiersman* et dont le chandail est orné d'un immense *smiley*. L'employé, en mangeant maladroitement un hamburger, fait tomber une goutte de ketchup sur son chandail, reproduisant exactement l'apparence du badge ensanglanté qui ouvre le récit (figure 3.9).



Figure 3.9 : le *smiley* en fermeture de l'œuvre. Source : *Watchmen*, chap. 12, p. 32.

Au-delà de la symétrie qui unit ces deux occurrences du *smiley* (sur laquelle nous reviendrons plus tard), il importe d'observer que la disposition de la trace de sang, dont le sommet décrit une forme similaire à la pointe d'une flèche et dont la fin est située au centre du cercle formé par le *smiley*, rappelle l'aiguille d'une horloge. Le parallèle entre les deux formes peut être remarqué dès la page de garde du premier chapitre, puisqu'une horloge, dont l'heure indique minuit moins dix, se trouve dans le coin supérieur droit; la co-présence du *smiley* et de l'horloge au sein de la même planche favorise ainsi ce rapprochement.

Le motif de la tache de sang qui macule le *smiley* est présenté à plusieurs reprises, notamment lorsque Silver Silk dépoussière la lunette du costume de Nite Owl, sur un écran radar du tableau de bord dans l'hélicoptère du président Nixon et dans la forme adoptée par les deux personnages réduits en cendres à l'arrivée du faux monstre à New York au onzième

chapitre (figure 3.10)⁵⁴. De plus, une horloge blanche sur fond noir occupe une grande partie des dernières pages de chaque chapitre (l'heure s'approchant graduellement de minuit), et une coulée de sang occupant une part de plus en plus vaste de l'image à mesure que le récit progresse. L'approche de minuit répercutée à la grandeur de l'œuvre insiste sur l'imminence et l'inéluctabilité de la catastrophe qui clôt le récit. Le rappel incessant de la progression du temps et de l'arrivée d'une catastrophe (puisque l'expression « when the clock strikes midnight » signifie « lorsque la fin viendra ») sert de procédé formel préparant à une finale apocalyptique.



Figure 3.10 : quelques occurrences de la tache. Sources, de gauche à droite : *Watchmen*, chap. 7, p. 1, chap. 10, p. 1, chap. 11, p. 28.

3.4.2 Deuxième cercle : l'horloge

L'horloge est un élément de premier plan du quatrième chapitre de *Watchmen*, intitulé *Watchmaker*. Celui-ci présente le récit des origines du Dr. Manhattan et se caractérise par une

⁵⁴ Ce ne sont que quelques occurrences de la tache dans le roman graphique; dans son mémoire de maîtrise Michel-Éric Velleman dénombre au total 33 occurrences de la tache à travers l'œuvre. Référence : Michel-Éric Velleman, *Watchmen, de Alan Moore et Dave Gibbons, un comic d'avant-garde qui réinterprète les procédés de la BD*, Mémoire de maîtrise, Montréal, UQAM, 1995, 182 p.

construction narrative et temporelle des plus complexes⁵⁵. Dès l'ouverture du chapitre, on découvre que le père de Jon Osterman est un horloger qui décourage son fils de vouloir suivre ses traces en effectuant le même métier. En apprenant qu'une bombe atomique a rasé la ville d'Hiroshima, ce dernier enjoint son fils à s'intéresser à la physique nucléaire, discipline de l'avenir : « Ach! These are no times for a repairer of watches... This changes everything! There will be more bombs. They are the future. Shall my own son follow me into an obsolete trade?⁵⁶ » Encouragé par son père, Osterman obtient son doctorat dans ce domaine et est engagé dans un centre de recherche. C'est en voulant aller chercher la montre de sa petite amie qu'il s'enferme accidentellement dans un réacteur atomique. L'équipe de recherche lui explique qu'un *time-lock* les empêche de le libérer, ce qui cause l'accident qui le transformera en Dr. Manhattan. En effet, après avoir été réduit en atomes, Osterman parvient à se recomposer peu à peu. Il explique d'ailleurs, dans une case où on peut le voir réassembler une montre : « Really, it's just a question of reassembling the components in the correct sequence⁵⁷. » Vers la fin du chapitre, après que Dr. Manhattan ait déclaré : « Gone to Mars. Gone to a place without clocks, without seasons.⁵⁸ », on voit une forteresse qu'il a bâti émerger du sol martien, bâtiment dont la structure architecturale est élaborée à partir de blocs en forme de rouages d'horloge et de sabliers (figure 3.11).

⁵⁵ À ce sujet, se référer à l'analyse fouillée et méthodique de la composition temporelle du quatrième chapitre de *Watchmen* effectué par Michel-Éric Velleman dans son mémoire de maîtrise : Michel-Éric Velleman, *op.cit.* pp. 57-67.

⁵⁶ Gibbons et Moore, *op.cit.*, chap. 4, p. 3.

⁵⁷ *Ibid.*, chap. 4, p. 9.

⁵⁸ *Ibid.*, chap. 4, p. 26.



Figure 3.11 : la forteresse martienne de Dr. Manhattan. Source : *Watchmen*, chap. 4, p. 27.

Il est donc manifeste que le Dr. Manhattan est étroitement associé à la notion du temps, symbolisée par l'horloge. Ce personnage, pour qui l'idée même du passage du temps est inexistante puisqu'il a une perception simultanée du passé, du présent et du futur, est devenu une créature surpuissante en voulant récupérer une montre dans un réacteur, où il se retrouve enfermé lorsque la porte n'a pu s'ouvrir en raison de son loquet qui, une fois actionné, déclenche un décompte impossible à arrêter. C'est en se détournant du temps pour devenir physicien nucléaire et en revenant chercher une montre qu'il devient ce qu'il est. Un lien fort unit, à travers ce personnage, la notion de temps (par l'horloge) et l'énergie atomique, ce qui fait un contrepoint intéressant à la citation d'Albert Einstein donnée en fin de chapitre : « The release of atom power has changed everything except our way of thinking... the solution to this problem lies in the heart of mankind. If only I had known, I should have become a watchmaker. »⁵⁹ Dr. Manhattan a, quant à lui, accompli le trajet inverse.

⁵⁹ Gibbons et Moore, *op.cit.*, chap. 4, p. 28.

3.4.3 Troisième cercle : la radioactivité et l'arme nucléaire

Comme on le sait, la catastrophe annoncée qui se rapproche au rythme des aiguilles de l'horloge fermant les chapitres survient d'une manière inattendue, mais le lecteur de *Watchmen* peut craindre tout au long du récit que le cataclysme prendra plutôt la forme d'une guerre nucléaire. En effet, une des trames de fond du récit est l'escalade des tensions entre les États-Unis et la Russie et une séquence du troisième chapitre présente le conseil de guerre du gouvernement américain en train de discuter d'une stratégie militaire, où les dirigeants n'écartent pas la possibilité de lancer une attaque contre leur ennemi. Le tableau qui indique les points d'impacts projetés des armes nucléaires soviétiques est orné de nombreux icônes représentant le symbole universel de la radioactivité, une forme circulaire noire et jaune dont les composantes formelles et chromatiques ne sont pas sans rappeler celles du *smiley* (figure 3.12). Ces icônes de radiation sont également disséminés dans le décor de la ville de New York, où de nombreux abris anti-nucléaires sont érigés, ce qui rappelle constamment aux habitants (et au lecteur) la possibilité réelle d'une guerre nucléaire.



Figure 3.12 : les symboles nucléaires et le conseil de guerre.
Source : *Watchmen*, chap. 3, p. 27.

Le cercle est également présent sur le corps du Dr Manhattan, qui choisit, dans une scène du quatrième chapitre, de se graver le symbole d'un atome d'hydrogène sur le front

plutôt que d'arborer une tuque avec un symbole de l'énergie atomique (figure 3.13) (la substitution est quelque peu péremptoire, puisque le surnom du personnage a été choisi afin de rappeler le Projet Manhattan...). D'ailleurs, un article scientifique présenté en annexe du quatrième chapitre, « Dr Manhattan : Super-Powers and the Superpowers », affiche en couverture un croquis qui, rappelant les célèbres dessins anatomiques de Léonard de Vinci, présente le Dr Manhattan dans deux positions différentes à l'intérieur d'un cercle (figure 3.14). Dans cet article, le personnage est décrit comme « [...] a walking nuclear deterrent.⁶⁰ », ce qui lui confère un pouvoir équivalent à celui d'une arme atomique. Sa supériorité en termes militaires est d'ailleurs démontrée par sa participation à la guerre du Vietnam, qui est facilement remportée par les Américains. Le Dr. Manhattan est surpuissant et son nom est étroitement associé à l'énergie atomique : le cercle sur son front, qui lui sert de logo, et celui dans lequel il est dessiné sur la couverture du magazine scientifique, peuvent être associés à l'icône de radioactivité, puisque ces deux symboles représentent une force destructrice massive.



Figure 3.13 : L'origine du logo de Dr. Manhattan. Source : *Watchmen*, chap. 4, p. 12.

⁶⁰ Gibbons et Moore, *op.cit.*, chap. 4, p. 32.

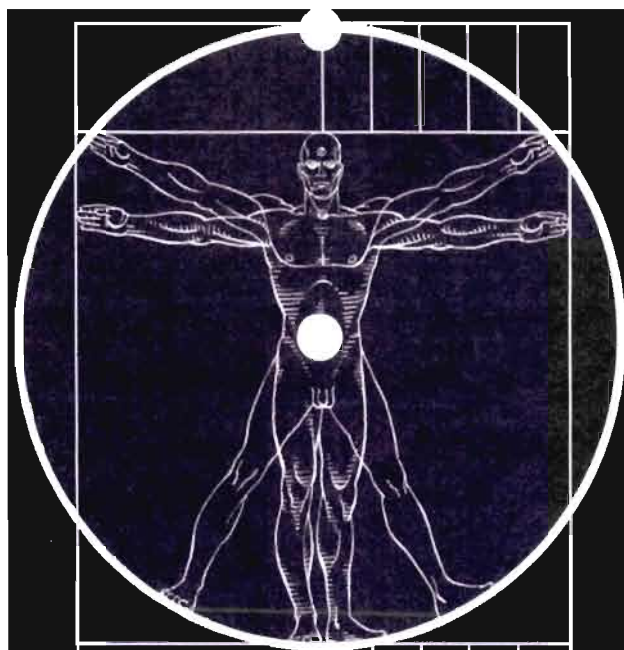


Figure 3.14 : le Dr. Manhattan sur la couverture d'un magazine scientifique. Source : *Watchmen*, chap. 4, p. 29.

3.4.4 Confluence des cercles : la Doomsday Clock.

Les trois motifs de cercle (le *smiley*, l'horloge et l'icône de radioactivité) s'amalgament en un seul, par une mise en relation propre à la fonction graphico-lexicale de Fresnault-Deruelle, lorsque l'on connaît l'existence de la *Doomsday Clock*. Cette sinistre création a été lancée dans l'édition de juin 1947 du *Bulletin of Atomic Scientists*. À l'époque, la fonction de cette horloge est d'indiquer aux lecteurs l'approche d'un conflit nucléaire et son positionnement est ajusté de numéro en numéro afin de refléter l'état actuel des tensions géopolitiques dans le monde⁶¹. L'horloge qui se rapproche progressivement de minuit dans les pages de *Watchmen* est bel et bien une référence directe à la *Doomsday Clock*, comme

⁶¹ Non sans ironie, la conception graphique du *Doomsday Clock* a été confiée à Martyl Langsdorf, artiste qui se trouve à être la femme d'Alexander Langsdorf, physicien ayant travaillé au projet Manhattan. L'horloge existe toujours et son positionnement tient maintenant compte des changements climatiques et environnementaux susceptibles de causer un cataclysme. Il est possible de la consulter sur le site Web du *Bulletin of Atomic Scientist*, disponible à l'adresse suivante : <http://www.thebulletin.org/> (adresse consultée le 26 octobre 2009).

l'atteste un passage du premier chapitre où un journal déposé sur le bureau d'Adrian Veidt titre à la une : « Nuclear Doodmsday Clock Stands at Five to Twelve Warn Experts.⁶² » (figure 3.15).



Figure 3.15 : la une inquiétante du journal. Source : *Watchmen*, chap. 1, p. 18.

Il est tout à fait conséquent que l'aiguille des minutes se rapproche de minuit tout au long du récit, puisque les médias se montrent de plus en plus alarmistes quant à l'éclatement d'une guerre nucléaire, allant même jusqu'à inscrire « WAR ? » (figure 3.16) à la une du numéro qui paraît le soir de la catastrophe finale. Toutefois, l'horrible dénouement advenant au moment précis où l'horloge frappe minuit est d'un tout autre ordre, et les conséquences de cette catastrophe semblent, à court terme, plutôt positives puisque la situation géopolitique retrouve une certaine harmonie suite à l'incident new-yorkais.

⁶² Gibbons et Moore, *op.cit.*, chap. 1, p. 18.



Figure 3.16 : la une inquiétante du journal, prise deux.
Source : *Watchmen*, chap. 11, p. 23.

3.4.5 Circularité du récit et avenir incertain

La portée symbolique du cercle dans *Watchmen* ne s'arrête pas à la simple relation à la *Doomsday Clock*. En effet, il est important de rappeler que la dernière scène du récit suggère que l'employé du *New Frontiersman*, en mettant la main sur le carnet de Rorschach, découvre les résultats de l'enquête menée par ce dernier, ce qui peut entraîner le dévoilement au grand public de la machination ourdie par Veidt. Cette fin ouverte laisse penser que l'harmonie instaurée par la mort de millions de new-yorkais sera réduite à néant lorsque la vérité dissimulée derrière cette catastrophe sera connue.

Il est d'ailleurs intéressant d'observer que si l'on suppose que l'employé entreprendra la lecture du carnet de Rorschach, il le fera de la même manière que l'a fait le lecteur de *Watchmen*, puisque la voix narrative qui ouvre le premier chapitre de l'œuvre est celle de Rorschach lui-même, par le biais d'extraits de son carnet. Il s'opère donc un véritable phénomène de circularité, où un méta-lecteur de l'œuvre a graduellement accès à des informations se trouvant dans le carnet de Rorschach, suivant le fil de l'enquête de la même manière que l'expérimente le lecteur du roman graphique.

Les révélations de Rorschach auront des répercussions dans l'univers diégétique de *Watchmen*, que le lecteur peut se plaisir à imaginer. La nouvelle ère instaurée par Ozymandias

s'écroulerait rapidement, et tous ses efforts déployés seraient réduits à néant. Il est important de rappeler que le plan élaboré par Veidt visait une *fin* précise : l'instauration d'un monde utopique peuplé de surhommes. Ceci est manifeste lorsque Veidt discute avec le Dr. Manhattan et lui fait part de ses doutes et de ses remords face à son geste, lui demandant : « I did the right thing, didn't I? It all worked out *in the end*.⁶³ » La réponse de Dr Manhattan est directe : « "In the end?" Nothing ever ends, Adrian. Nothing ever ends.⁶⁴ »

Ce que Dr. Manhattan rappelle à Veidt, c'est qu'il sous-estime le fait que l'univers ne restera pas figé dans le temps après l'exécution de son plan. Les bénéfices à court terme de son projet sont peut-être atteints, mais il est impossible de prédire ce qui se produira au-delà d'une certaine période. Concentrer ses efforts à orchestrer un événement à un moment précis est une chose, mais il est impossible d'en maîtriser les retombées subséquentes. Veidt s'est montré capable de manipuler l'espace, puisqu'il a utilisé une forme de téléportation pour déplacer le faux extraterrestre de son île au centre de New York, mais il n'a aucun contrôle sur le passage du temps. Il ne peut empêcher les aiguilles d'une horloge d'avancer, malgré tout son bon vouloir.

C'est aussi ce que rappelle l'emploi symbolique de l'horloge par Moore et Gibbons. La référence à la *Doomsday Clock* sert à illustrer l'imminence d'une catastrophe nucléaire, mais il est bon de préciser que cette horloge particulière est fixe et que le monde prend fin si elle atteint minuit⁶⁵, alors que les horloges dans *Watchmen* continuent d'avancer après l'accomplissement du plan de Veidt : une nouvelle journée commence. L'horloge signifie que le temps passe et continuera à passer, ce qui remet en question la décision de Veidt de sacrifier des humains pour le bien commun sans posséder de garantie sur la réussite de son

⁶³ Gibbons et Moore, *op.cit.*, chap. 12, p. 27. C'est nous qui soulignons.

⁶⁴ *Idem*.

⁶⁵ Cette idée d'un arrêt du temps provoqué par une catastrophe atomique est renforcée par la mention, au quatrième chapitre, d'un numéro du *Time Magazine* commémorant l'attaque nucléaire sur Hiroshima, dont l'image en couverture présente une montre de poche retrouvée sur les lieux du bombardement et qui a arrêté de fonctionner au moment précis de l'impact de la bombe. Référence : Gibbons et Moore, *op.cit.*, chap. 4, p. 24.

entreprise. La « fin » qui justifie les moyens et que Veidt évoque à Dr Manhattan n'est que métaphorique, ce qu'il a négligé de considérer.

3.4.6 *Le temps*

Ce deuxième tressage de *Watchmen*, formé à partir du motif du cercle, nous conduit à mettre en commun les occurrences des badges *smiley*, des symboles de radiation et de nombreuses horloges disséminés dans les pages de l'œuvre. Cette mise en rapport révèle une référence à la *Doomsday Clock*, qui, à son tour, met en lumière la thématique de la guerre nucléaire constituant l'un des moteurs narratifs de l'œuvre. Ceci a permis d'expliquer comment la reprise du badge, en début et en fin de récit, crée un ingénieux jeu métatextuel où le journal de Rorschach, en tombant entre les mains d'un employé de journal, provoque un phénomène de circularité accentuant la portée métaphorique du cercle comme symbole dominant dans l'œuvre.

Toutefois, la conséquence la plus importante de ce tressage est le fait qu'elle nous permette de comprendre et d'expliquer l'importance du temps dans *Watchmen*. L'œuvre en soi couvre une grande période (soit de 1938 à 1985) et la narration repose en grande partie sur de nombreux sauts temporels. De plus, le jeu métatextuel entre le carnet de Rorschach et sa lecture par un employé de journal fait décrire au récit une boucle temporelle. Toutefois, au terme de la lecture supposée du carnet par le personnage, le temps continue de passer et il y a fort à parier que des modifications importantes surviendront dans l'univers diégétique de *Watchmen*, au premier titre l'anéantissement du projet utopique de Veidt.

Ceci représente une rupture radicale avec le genre du récit de super-héros. En effet, la convention veut que les séries présentant les aventures de personnages comme Batman et Spiderman se déroulent dans une continuité narrative infinie; l'ordre bousculé par les activités d'un criminel est ensuite rétabli par l'action du super-héros, puis est à nouveau bousculé et rétabli au numéro suivant, et ainsi de suite. Les actions des personnages sont donc sans grande portée dans ces univers diégétiques, puisque le cours de leurs actions est répété *ad nauseam*. À preuve, des événements majeurs comme la mort de personnages principaux ne viennent affecter l'univers des super-héros que pendant un certain temps. Par exemple, le

personnage de Robin est tué par le Joker dans un cycle narratif publié de 1988 à 1989 portant le titre *Batman : A Death in the Family*⁶⁶, mais Batman engage un nouvel assistant peu de temps après pour remplacer le personnage décédé. Autre exemple bien connu : le meurtre de Superman aux mains de Doomsday en 1992, qui ne dure que quelques mois avant que l'éditeur DC Comics ne le ramène d'entre les morts.

En somme, *Watchmen* rompt radicalement avec cette pratique qui veut que les personnages principaux bénéficient d'une « immortalité » commandée par des impératifs éditoriaux. Aussi bien The Comedian que Rorschach meurent au terme du récit, et la fin du roman graphique ne présente pas un rétablissement de la situation initiale. Les conséquences des actions des personnages sont irrémédiables, ce qui remet en question de manière plus générale leur portée. Cette réflexion éludée dans le récit traditionnel du super-héros, que Gibbons et Moore attaquent de front, fait donc du passage du temps un des thèmes cruciaux de l'œuvre. À ce titre, il est pertinent d'examiner le rapport entre cette représentation du temps, mise de l'avant dans *Watchmen*, et l'imaginaire de la fin.

3.4.7 *Ozymandias, prophète de malheur pour un auditoire restreint*

La question du temps est de première importance dans *Watchmen* puisque le récit s'oriente vers une finale catastrophique, qui est tout à la fois anticipée et déjouée par Ozymandias. Dans le onzième chapitre, lorsque celui-ci expose sa perception de la crise nucléaire à Nite Owl et Rorschach, son analyse de la situation le mène à la conclusion que le conflit est inévitable et la fin, imminente :

For the first time, I genuinely understood that earth might die. I recognized the fragility of our world in increasingly hazardous times [...] I saw East and West, locked into an escalating arms spiral, their mutual terror and suspicion mounting with the missiles, marking the possibility of disarmament progressively more remote. [...] As stockpiles grew, as computers reduced human involvement, the spectre of accidental apocalypse stalked even closer. [...] War aside, atomic deadlock guided us towards environmental ruin. [...] The earth. Humanity. All we've ever known... "End of the world" does the concept no justice. The world's present would end. Its future, immeasurably vaster, would also perish. Even our

⁶⁶ Jim Aparo et Jim Sparlin, *Batman : A Death in the Family*, New York, DC Comics, 1989, 272 p.

past would be cancelled. Our struggle from primitive ooze, every childbirth, every personal sacrifice rendered meaningless, leading only to dust, tossed on the void-winds.⁶⁷

Ce faisant, Ozymandias démontre qu'il est habité par ce que Gervais définit comme un imaginaire de la fin :

[L'imaginaire de la fin] est un imaginaire fondé sur le temps, plutôt que sur un lieu ou une forme d'altérité. C'est un imaginaire reposant aussi sur une crise promue au rang de loi, de principe de cohérence. Et c'est, enfin, un imaginaire tourné vers l'interprétation et la recherche de sens, vers la lecture des signes d'un monde sur le point de s'effondrer.⁶⁸

Or, comme la citation précédente le montre, Ozymandias accomplit bel et bien une lecture du monde qui l'amène à statuer que celui-ci court à sa perte. Ceci le conduit à effectuer une estimation de cette fin anticipée et de mettre en marche son plan visant à substituer une crise dont il a le contrôle à la fin apocalyptique qu'il prévoit. Provoquant l'apparition d'un monstre plutôt qu'une rafale de détonations nucléaires, il peut éviter la fin totale de la Terre en la remplaçant par une crise de moindre mesure, dont il génère à la fois les causes et les conséquences.

De ce fait, Ozymandias devient un prophète de la fin des temps, composante essentielle de l'imaginaire de la fin :

Un des traits récurrents de l'imaginaire de la fin est la présence d'une parole prophétique, détentrice d'une connaissance singulière : instruite des événements à venir, elle annonce la fin du monde et en décrit le déroulement. Cette parole est une maîtrise des événements et du temps. Au chaos de la fin du monde répond l'anticipation des événements eux-mêmes, leur intégration à un scénario dûment établi. C'est dire que le désordre a été prévu, façon de signaler qu'il est apparent, effet de surface d'un scénario invisible à l'œil nu sauf pour le regard pénétrant du prophète.⁶⁹

Le cas d'Ozymandias constitue une variante particulière de ce cas de prophète, puisqu'il prévoit et annonce une fin à Nite Owl et Rorschach tout en cherchant à la remplacer par une solution plus acceptable, occasionnant une période de transition menant au salut de

⁶⁷ Gibbons et Moore, *op.cit.*, chap. 11, pp. 21-22.

⁶⁸ Bertrand Gervais, *L'imaginaire de la fin. Logiques de l'imaginaire tome III*, Montréal, Le Quartanier, 2009, pp. 14-15.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 32-33.

l'humanité. En effet, la préparation à la fin fait partie d'un plan imaginé par le prophète qui, en plus d'anticiper les événements, compte instaurer une ère nouvelle au sortir de cette période de transition, comme l'affirme Gervais :

À quoi sert-il de prophétiser une telle fin? À assurer évidemment son autorité, afin d'imposer des conduites et de fidéliser une communauté d'adeptes (c'est-à-dire ceux qui partagent la même vision du monde, les mêmes règles d'interprétation). Et, s'il y a une autorité à sauvegarder, c'est bien parce que la fin n'est jamais qu'une transition, une étape dans un processus de renouvellement. La fin d'un monde est le début d'un autre, qui vient le remplacer. Elle est donc un passage, une frontière qu'il s'agit à chaque fois de savoir habiter et de traverser.⁷⁰

Bien entendu, Ozymandias ne déclare pas sur la place publique sa vision de la fin du monde et ses intentions de court-circuiter cette catastrophe. Il expose son plan à ses deux adversaires, dans un élan de narcissisme caractéristique d'un personnage qui se modèle et se compare lui-même à Alexandre le Grand, afin de les convaincre du bien-fondé de ses actions.

Ozymandias adopte le comportement du prophète de la fin tout en étant celui qui la déjoue. Il reconnaît la crise et la surmonte, action caractéristique de l'imaginaire de la fin : « La crise, c'est ce qui requiert une action. Un agir, qui consiste à survivre à la fin, à s'y préparer et à assurer sa permanence dans le passage à un nouvel ordre.⁷¹ » Ce double statut de prophète de malheur et de héros obscur fait d'Ozymandias la figure centrale de l'imaginaire de la fin dans *Watchmen*. Son intention de forcer le salut de l'humanité grâce à une manipulation de l'histoire (« I would trick [earth's population]; frighten it towards salvation with history's greatest practical joke.⁷² ») lui permet de provoquer une période de transition nécessaire à l'établissement d'une ère nouvelle.

⁷⁰ Bertrand Gervais, *L'imaginaire de la fin*, *op.cit.*, p. 41.

⁷¹ *Ibid.*, p. 42.

⁷² Gibbons et Moore, *op.cit.*, chap. 11, p. 24.

3.4.8 Le livre de loi et le futur radieux

Tel que mentionné dans la section précédente, Ozymandias veut instaurer une ère nouvelle d'abord d'un point de vue géopolitique, en amenant les pays de la Terre à cohabiter paisiblement sous la menace d'une invasion, et ensuite d'un point de vue idéologique, en incitant les individus à se transformer en surhommes grâce aux enseignements contenus dans son manuel de croissance personnel.

Ce guide d'émancipation, qui a tout de la facture d'ouvrage de psychologie populaire, s'inscrit résolument dans une perspective prospective (« There's a bright new world just around the corner. It's going to need heroes just as badly as this one does, and one of them could be YOU!⁷³ ») Ceci en fait tout à la fois un livre tourné vers le futur et un livre de loi portant sur la conduite à adopter dans ce nouveau monde. En plus d'écrire un pan de l'Histoire grâce à l'exécution de son plan, il a rédigé un guide qui modèlera le développement des individus dans une période succédant à la fin. Il a prévu de A à Z un scénario selon une logique de l'imaginaire de la fin marqué par une période de transition, comme le fait remarquer Gervais : « L'imaginaire de la fin s'inscrit dans cette structure, essentiellement narrative, et se déploie à la frontière de deux mondes, celui qui est délaissé et cet autre qui commence à s'imposer.⁷⁴ »

En somme, la *Veidt Method* préparée par Ozymandias est un livre pour l'avenir, suggérant une loi qui sera plus aisément adoptée par des individus vivant dans ce monde commençant à s'instaurer sous le règne de l'harmonie planétaire. Ce n'est pas un livre qui instruit, mais plutôt un texte qui veut influencer, cherchant à manipuler le lecteur, à le former à l'image de son auteur, qui ouvre la voie à une période aussi radieuse que ce qui est scandé par la publicité du parfum Millenium décrite dans la section précédente.

⁷³ Gibbons et Moore, *op.cit.*, chap. 10, p. 32.

⁷⁴ Gervais, *L'imaginaire de la fin*, *op.cit.*, p. 32.

3.5 Troisième tressage : le livre et le texte imprimé

3.5.1 Figure du livre et du texte imprimé

L'importance de ce livre amène à effectuer un troisième tressage, autour de la présence de livres, de textes imprimés sur des supports variés et de références littéraires nombreuses. De par leur omniprésence, ces manifestations de la culture littéraire insistent sur la valeur de transmission de connaissance et d'information qui constitue le trait principal de la figure du livre depuis des siècles (pensons notamment à la Bible, qui détient pendant une longue période une position d'autorité quasi absolue en tant que texte sacré). Dans l'époque à laquelle se déroulent les événements de *Watchmen*, les quotidiens occupent une place importante dans la vie des personnages, puisqu'ils sont une source privilégiée d'informations. Ce fait est démontré par un achalandage autour du kiosque à journaux, présenté dans la grande majorité des chapitres du récit, et par les exemplaires de journaux étalés sur les bureaux et tables des différents personnages du récit. Il est bon de rappeler qu'avant le déclin progressif de la presse écrite entraîné par le développement du Web, le journal constituait une source d'information détaillée, certes rivalisée par le bulletin d'informations télévisé, mais tout de même dominante dans la sphère médiatique. Ainsi, la lecture du journal, si elle ne faisait pas l'objet de la même révérence et attention que celle accordée à la lecture de textes littéraires ou religieux, occupait néanmoins une place de choix dans les habitudes communicationnelles. Dans son essai *The Nature of the Book*, Adrian Johns rappelle ce fait : « Books, periodicals, newspapers, and the other manifold products of the press are put to use in a vast range of different ways, and their consequences are as dependant on the practices of their users as on any putatively objective content they may possess.⁷⁵ » Ceci est mis en lumière dans *Watchmen* de plusieurs manières.

⁷⁵ University of Chicago Press, Chicago 1998, p. 636.

3.5.2 Références littéraires

Les références intertextuelles, abondantes dans *Watchmen*, sont déployées à la fois par les dialogues, par les citations insérées en blanc sur fond noir dans une case en fin de chapitre et par les divers documents écrits que consultent les personnages. Celles-ci emploient autant des sources du passé (le théâtre de Juvénal en fin de récit, le poème *Ozymandias* de Percy Shelley à la fin du onzième chapitre, la référence à Nietzsche au sixième chapitre) que des allusions à des écrivains contemporains (Burroughs est mentionné par Ozymandias en ouverture du onzième chapitre et un personnage offre le livre *Knots* de R.D. Laing⁷⁶ à sa copine), et puisent même dans des formes d'expression littéraire associables à la culture populaire (des extraits de chansons de Bob Dylan, d'Elvis Costello et de John Cale, dont la reproduction des paroles se donne à lire plutôt qu'à écouter) et dans la paralittérature (l'écriture sombre de Rorschach n'est pas sans rappeler l'esthétique du Roman Noir américain; le *Tales of the Black Freighter*, un *comic book* lu par un des personnages et hommage aux *Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* d'Edgar Allan Poe⁷⁷). L'intertextualité, qui s'appuie sur des sources très variées, ne fait pas de discrimination entre les ouvrages consacrés de l'histoire littéraire et les pratiques peu valorisées. La convocation de ces textes permet à la fois d'évoquer une tradition littéraire ancienne et d'intégrer des pratiques culturelles contemporaines dans un même élan, ce qui illustre une cohabitation de plusieurs formes d'expressions littéraires au sein d'un même imaginaire, et suggère l'importance d'accorder une attention soutenue à toute forme de discours écrit.

3.5.3 Le carnet de Rorschach à la confluence des textes, ou la figure du livre comme transmission de connaissance

De par leur omniprésence dans le récit, les textes littéraires attirent l'attention sur leur valeur de documents permettant une transmission de connaissances. À ce titre, nul texte ne revêt plus d'importance que le carnet de Rorschach, dont certains extraits ouvrent le récit et

⁷⁶ New York, Random House, 1972, 96 p.

⁷⁷ New York, Dover, 2005, 176 p.

qui occupe le centre de la dernière case par le biais du dessin. Les passages de ce carnet, inscrits dans des espaces récitatifs identifiables et associables par leur lettrage et leur arrière-plan suggérant le papier jauni et abîmé⁷⁸, rassemblent les observations de l'enquête menant à l'implication d'Ozymandias dans les événements de New York (figure 3.17).

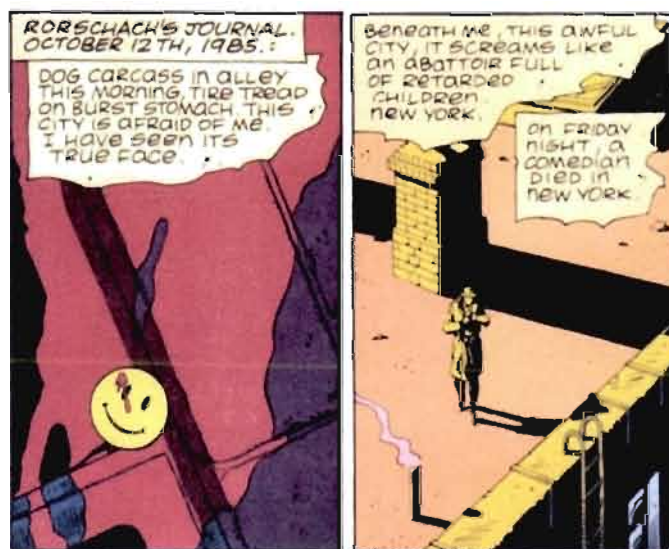


Figure 3.17 : deux extraits du carnet de Rorschach. Sources, de droite à gauche : *Watchmen*, chap.1, p. 1, chap.1, p. 14.

Les informations transmises par Rorschach dans son carnet ne sont pas suffisantes pour démontrer la culpabilité d'Ozymandias. Pour valider les allégations de l'enquête, il faut encore réunir les indices qui permettraient d'obtenir une compréhension plus large des événements et du rôle qu'y a joué Ozymandias. Ces indices sont disséminés à la grandeur du roman graphique, par le biais de textes qui se trouvent en annexe de chacun des chapitres (à l'exception du dernier), et qui sont constitués, respectivement, d'extraits de la biographie de Hollis Mason (ancien justicier masqué), d'un article scientifique sur le Dr. Manhattan, d'un dossier sur Joe Orlando (scénariste de *comic books* disparu dans des circonstances mystérieuses), du dossier médical de Rorschach, d'un texte publié dans une revue

⁷⁸ Cette singularisation des extraits du carnet de Rorschach, par le biais d'un lettrage et d'un arrière-plan qui en sont caractéristiques, est assimilable à la fonction imageante du texte introduite par Pierre Fresnault-Deruelle et mentionnée au chapitre précédent.

d'ornithologie, d'éditoriaux du *New Frontiersman*, d'articles de journal et d'extraits de correspondance de Sally Juniper, de documents de travail appartenant à Adrian Veidt et d'une entrevue avec ce dernier pour un magazine.

Ces documents, insérés en clôture de chapitres, tranchent avec le récit par leur apparence visuelle. Les cases, à la mise en page régulière, font soudainement place à des formes de média écrit bien différentes de la bande dessinée. Cette rupture médiatique rend opaque la présence de ces médias externes, puisque ce ne sont pas de simples textes, donnés à lire dans l'immédiateté d'un contenu rendu accessible, mais des reproductions de livres ou de documents officiels. Ils se donnent à voir d'abord comme des figures de textes, qui s'imposent comme simulacres de documents avant de pouvoir être lus et compris. Ces documents, qui participent d'abord à l'élaboration de l'univers diégétique de *Watchmen*, sont accessibles par les personnages de cet univers diégétique, dont leur mise en relation peut conduire à la vérité.

Prenons, par exemple, le dossier médical de Rorschach qui se trouve en annexe du chapitre six. Il y est indiqué que bien que jugé comme mentalement déséquilibré, Walter Kovacs démontre des capacités intellectuelles remarquables et une sociabilité somme toute normale :

He was admitted to the Lillian Charlton Home for the Problem Children in New Jersey, where he remained until 1956, when it was decided that he was intelligent and stable enough to function in normal society. During this time at the home, removed from his mother's negative influence, Kovacs did very well at schoolwork, excelling particularly in the fields of literature and religious education as well as possessing an impressive skill in the areas of gymnastics and amateur boxing. While quiet and shy, especially with women, Kovacs was capable of long and well-reasoned conversations with his classmates and instructors, and struck most people as a serious but likeable child who was merely a bit withdrawn.⁷⁹

Ce texte permet d'établir que Rorschach n'est pas un maniaque désaxé comme son arrestation et son internement peuvent le laisser croire, et ce faisant permet, si besoin est, d'accorder une attention sérieuse à son enquête.

⁷⁹ Gibbons et Moore, *op.cit.*, chap. 6, p. 30.

Au huitième chapitre, la maquette d'un éditorial du journal *New Frontiersman*, « *Missing Writer. Vanished People List Gross As Hunt Called Off* », fait mention de la disparition de plusieurs artistes et scientifiques dans les dernières années. La conclusion de cet article demande :

Is there nobody who is prepared to look into this bizarre glut of disappearances and see what emerges? Can it be that our increasingly shrill and nervous judiciary are actually afraid to look too far under the particular rug for fear of what they might find hidden there? Talented and prominent Americans are being spirited away from under our noses. Isn't it time somebody found out just where they are going?⁸⁰

La disparition des artistes et scientifiques ayant travaillé pour le compte d'Ozymandias est ainsi documentée par un journal au moment où le manuscrit de Rorschach parvient à la rédaction du *New Frontiersman*. Finalement, l'entrevue avec Adrian Veidt mentionnée précédemment, où il affiche son optimisme envers une humanité motivée par un nouveau défi, est suffisamment incriminante pour confirmer les allégations de Rorschach quant à la responsabilité de Veidt dans l'apparition d'un extraterrestre à New York.

En somme, le résultat du tressage autour de la figure du livre confirme l'importance du texte imprimé dans *Watchmen*. D'une part, c'est autour de la *Veidt Method* qu'Ozymandias articule ultimement son projet utopique : c'est donc sur un livre que culmine son plan orchestré en vertu de l'imaginaire de la fin. D'autre part, le pouvoir de transmission du livre et de ses variantes imprimées est illustré dans le roman graphique à travers ses différentes incarnations disséminées dans le récit et qui, mises en commun, permettent de valider l'enquête de Rorschach. Ce que son carnet permet, c'est de donner à ces informations une cohérence qui conduit à désigner Ozymandias comme le coupable d'une machination de la plus haute importance.

Dans *Watchmen*, comprend-on, ce ne sont pas seulement des personnages et des visions du monde qui s'affrontent, ce sont aussi des formes de livre : le carnet contre le bestseller. Cet affrontement peut paraître d'emblée inégal, puisque l'on trouve d'un côté de l'arène un David incarné par un carnet sale, usé et qui semble contenir les élucubrations d'un déréglé,

⁸⁰ Gibbons et Moore, *op.cit.*, chap. 8, p. 32.

tandis que de l'autre côté se trouve un Goliath, livre qui sera distribué à grande échelle par le pouvoir mercantile de l'empire Veidt, écrit par une personnalité publique admirée et proposant une méthode d'amélioration propice à répondre aux besoins d'une population traversant une crise. Or, comme la parabole chrétienne le démontre, il suffit que le jet atteigne sa cible (ou, dans le cas de *Watchmen*, que l'envoi atteigne sa destination) pour que le géant s'écroule.

3.5.4 Livre de foi et rupture du temps versus livre de l'histoire et flux temporel

Au terme de *Watchmen*, on en arrive à opposer deux conceptions du livre : celle d'Ozymandias, inscrite sous l'égide de l'imaginaire de la fin et qui propose un manuel d'émancipation, opérant comme un guide spirituel permettant d'affronter l'existence, et celle de Rorschach, tournée vers le passé et cherchant à rétablir la vérité objective quant aux faits survenus à New York.

Empreint d'un imaginaire de la fin, Ozymandias a une conception du temps qui est stratifiée, délimitée par des marqueurs importants divisant le passage du temps entre un avant et un après, opérant ainsi une rupture dans le cours des événements qui permet l'avènement d'un monde nouveau. Puisqu'Ozymandias conçoit le passage du temps comme marqué par des étapes importantes, il se permet d'influencer la destinée de l'humanité en exécutant son plan pour provoquer une période de transition selon ses propres paramètres.

En revanche, Rorschach refuse de concevoir le temps de cette manière stratifiée et, par son manuscrit, il permet de désamorcer la venue d'une ère nouvelle instaurée par Ozymandias. Il est pour le moins surprenant qu'un tel personnage en vienne à poser une telle action, puisqu'il semble également habité par un imaginaire de la fin. En effet, la première entrée de son carnet qui ouvre le récit décrit une société en pleine perdition comparable aux sociétés de Sodome et Gomorrhe :

This city is afraid of me. I have seen its true face. The streets are extended gutters and the gutters are full of blood and when the drains finally scab over, all the vermin will drown. The accumulated filth of all their sex and murder will foam up about their waists and all the whores and politicians will look up and shout "save us"...And I'll look down and whisper "no" [...] Now the whole world stands on the brink, staring down into bloody hell, all those

liberals and intellectuals and smooth-talkers... and all of a sudden, nobody can think of anything to say.⁸¹

De plus, Rorschach utilise un déguisement de prophète afin de se déplacer incognito dans la ville, arborant une pancarte sur laquelle il est inscrit « The end is nigh. » (figure 3.18). Ce personnage de fanatique armé d'un écriteau au slogan nihiliste, qui fait des brèves apparitions dans les premiers chapitres de l'ouvrage, semble occuper une fonction décorative au sein du récit et, de la sorte, ne fait que rajouter à l'atmosphère pesante de pessimisme qui plane sur les personnages. Enfin, lorsque l'on découvre que cet hurluberlu n'est nul autre que Rorschach, on comprend jusqu'à point celui-ci est habité par une appréhension de la fin, laquelle se reflète à la fois dans sa personnalité publique et ses écrits privés.



Figure 3.18 : le prophète de malheur.
Source : *Watchmen*, chap. 3, p. 2.

En dépit de cette perception du monde voué à sa perte, Rorschach refuse ultimement d'accepter la solution proposée par Ozymandias. En déclarant à Nite Owl « No. Not even in the face of Armageddon. Never compromise.⁸² », il montre qu'il n'adhère pas à une vision fataliste des événements qui l'amènerait à devoir se ranger aux arguments d'autrui. Il refuse d'adhérer au projet d'Ozymandias et de participer aux événements apocalyptiques

⁸¹ Gibbons et Moore, *op.cit.*, chap. 1, p. 1.

⁸² *Ibid.*, chap. 12, p. 20.

déclenchés; s'il participe à un imaginaire de la fin, ce n'est pas en tant qu'agent, mais à titre de témoin ou de frein. Il n'entend pas précipiter cette fin, mais cherche plutôt à en contrecarrer l'irruption, puisqu'il veut dévoiler la supercherie d'Ozymandias.

La portée du livre représentée par Rorschach n'est donc pas strictement préoccupée par le futur comme l'est celle du bestseller d'Ozymandias. Le carnet de Rorschach symbolise l'idée d'une transmission d'informations et de connaissances, puisées dans le passé pour agir sur le présent et influencer le futur. En incarnant ainsi la figure du livre, Rorschach établit que sa conception du temps est celle d'un flux temporel continu et ininterrompu. L'ultime triomphe de cette figure du livre, par opposition à celle de l'ouvrage prospectif d'Ozymandias, est donc une manière de présenter une autre résolution à la fin anticipée : Rorschach est un passeur qui, grâce à son carnet, assure un lien entre un monde d'avant la catastrophe et un autre qui s'instaurera après celle-ci, qui maintient une relation directe entre le passé, le présent et le futur. Le plan d'Ozymandias demande plutôt à la population de se tourner uniquement vers l'avenir afin de réaliser une ère de paix et de prospérité, et donc de faire acte d'oubli d'un événement douloureux et d'un passé trouble. Les deux personnages sont ainsi habités par un imaginaire de la fin déterminé par la guerre nucléaire, mais alors qu'Ozymandias anticipe le déclenchement de cette guerre et entreprend de la déjouer, Rorschach refuse cette issue et s'oppose ultimement à la manipulation de son adversaire, en incarnant la mémoire et le témoignage.

3.6 Colligation des analyses

Comme il a été mis en évidence dans ce chapitre, la représentation du temps dans le roman graphique s'inscrit dans une logique de l'imaginaire de la fin. Cependant, si cette fin annoncée et anticipée tout au long du récit survient bel et bien lorsque l'horloge frappe minuit, elle est franchie et le temps se poursuit au-delà de ce moment, jusqu'au seuil d'une scène dont les retombées pourraient être majeures.

Trois tressages, à la fois distincts et interreliés, nous ont amené à voir en *Watchmen* davantage que la complexification de la figure du super-héros qui est l'interprétation dominante des diverses analyses du roman graphique. En effet, dans un premier temps, nous

avons constaté que l'utopie jouait un rôle central dans la concrétisation du plan d'Ozymandias. Puis, nous avons relevé que la volonté d'instaurer une utopie lui était venue d'une vision du monde inscrite dans un imaginaire de la fin, ce qui a été établi par le tressage effectué autour du cercle, symbole de l'horloge et du nucléaire. Finalement, le tressage à partir de la figure du livre nous a montré que la transmission des connaissances s'oppose à la volonté d'influence et de conviction, par le biais de documents produits par deux des personnages centraux.

3.6.1 *Observation finale*

Au terme de ces analyses, il reste encore à offrir une observation quant à la question qui clôt l'œuvre : *Who watches the watchmen?* La polysémie du mot *watchmen* conduit à penser que ce terme s'applique à Ozymandias, considérant qu'il est tout à la fois *homme du temps*, puisqu'obsédé par une fin qui approche, *observateur*, puisqu'il scrute et interprète son monde à la recherche de signes annonçant la fin, et *gardien du peuple*, puisqu'il prend un rôle de messie après avoir adopté celui de prophète. Or, celui qui observe ce *watchman* est Rorschach, lui qui est habité par un sentiment implacable de justice et obsédé par la vérité.

Il y a donc, dans le récit, un personnage qui observe le gardien. Cette surveillance d'une importante figure d'autorité pourrait avoir des conséquences majeures, ce qui est impossible à confirmer de par le fait que le récit se clôt sur une fin ouverte. Il est néanmoins possible de spéculer que l'employé de journal, qui prendra connaissance des informations contenues dans le carnet de Rorschach, s'empressera de les relayer à la population grâce à la position qu'il détient dans un média d'information, mais on peut aussi bien penser que la lecture du carnet n'engendrera pas de résultat probant, car ceci est suggéré au dixième chapitre alors que le rédacteur en chef du *New Frontiersman* rejette du revers de la main le carnet, après que son subalterne en ait lu à voix haute les premières lignes.

En somme, le carnet de Rorschach n'aura de véritable portée que s'il est lu attentivement par quelqu'un, puisque s'il demeure lettre morte, les révélations qu'il contient ne seront pas connues. Il en va donc de cette somme d'écriture comme de toute autre : un texte n'existe véritablement qu'à partir du moment où il est actualisé par un acte de lecture.

L'important, au final, n'est pas que le texte écrit par Rorschach existe et atteigne son destinataire : il faut également qu'il soit considéré, compris et expliqué par quelqu'un pour qu'il obtienne l'effet escompté.

Ce constat est fort à propos, puisqu'il fait écho à notre réflexion du premier chapitre portant sur l'interprétation. Nous en étions venu à affirmer que, suivant Ricœur, l'interprétation consiste à vouloir comprendre un texte afin de pouvoir mieux l'expliquer. C'est bien justement ce que doit faire l'employé du journal avec le carnet de Rorschach : il lui faut, au terme de sa lecture, assimiler et comprendre les informations qui y sont livrées afin de pouvoir les partager avec les lecteurs de son journal. La clé de la démarche de Rorschach repose ainsi sur une interprétation de son texte.

Contrairement à ce qui a été avancé, quelques paragraphes plus tôt, comme réponse à la question *Who watches the watchmen?*, Rorschach n'est pas le seul observateur des gardiens. C'est aussi l'employé de journal, qui devient à son tour l'observateur d'un observateur. Suivant cette logique, ce seront par la suite les lecteurs du *New Frontiersman* qui poursuivront ce cycle de transmission. De manière générale, c'est lorsque le lecteur porte une attention au texte et, ce faisant, déclenche le processus interprétatif, que l'observation du gardien survient réellement.

Ainsi, le récit de *Watchmen* présente une situation où un gardien du peuple accomplit une action dévastatrice à l'insu de la population dans l'espoir que celle-ci aura des effets bénéfiques. En amorçant un cycle de transmission de connaissances par l'envoi de son carnet, Rorschach donne la possibilité à tous de juger les actions d'Ozymandias : il leur permet d'accomplir une interprétation. *Watchmen* présente un cas où il est souhaitable, voire nécessaire, de remettre en question les actions d'une figure d'autorité. Le roman graphique démontre aussi, et surtout, l'importance de l'examen attentif des informations fournies par un texte écrit. Ou, formulé autrement, l'utilité et la portée de l'interprétation comme acte réflexif et discursif.

3.6.2 Life imitates art

Terminons avec une remarque sur la portée étonnante d'un récit mettant en vedette des personnages de justiciers masqués et de super-héros. En effet, si l'histoire de la littérature a habitué les lecteurs à tirer des enseignements par une compréhension allégorique de contes aux allures fantastiques (on peut remonter aux récits de l'antiquité mettant en scène des hommes, des dieux et des créatures magiques, ou encore aux fables où des animaux sont anthropomorphisés et dotés de parole), il est pour le moins rare qu'un récit appartenant au genre du super-héros fasse l'objet d'un commentaire aussi fouillé et pertinent sur notre monde. Ceci est dû en large part au fait que, tel que mentionné dans l'introduction, pendant une longue période de l'histoire de la bande dessinée américaine, les artistes et artisans travaillant dans ce domaine ne prétendaient pas produire des œuvres d'art.

Il s'avère pourtant qu'un récit à teneur fantastique puisse être révélateur de notre propre réalité; ce fait est commenté à l'intérieur même du roman graphique. Tout au long du récit, un jeune homme noir, qui traîne à proximité du kiosque à journaux, lit un *comic book* intitulé *Tales of the Black Freighter*, dans lequel un marin, ayant survécu à l'assaut d'un vaisseau pirate, tente de rejoindre son village afin d'alerter les habitants du danger qui les guette. Le pessimisme et le désespoir que ressent le marin finissent par avoir raison de sa santé mentale et, au terme de son périple, il s'en prend à ses proches qu'il confond avec des ennemis. Dépit par son erreur et atterré par l'acte qu'il a commis, le personnage, transformé métaphoriquement en monstre, décide de regagner la berge et de joindre l'équipage du vaisseau pirate à l'origine de ses malheurs. Des extraits de ce *comic book* sont présentés dans plusieurs chapitres de *Watchmen*, les espaces récitatifs contenant la narration du personnage principal sont facilement identifiables de par leur couleur et leur apparence de parchemin délavé (par un procédé semblable à celui caractérisant les extraits du carnet de Rorschach). Il est amusant au passage de remarquer que dans un univers où de véritables justiciers masqués arpentent les rues, les éditeurs de *comic book* doivent proposer des bandes dessinées de piraterie afin de séduire l'imaginaire de lecteurs pour qui les aventures de flibustiers en haute mer représentent un monde inconnu et fantastique.

De manière à refléter le sentiment d'irrespect qu'a inspiré aux adultes les Entertainment Comics que les enfants dévoraient pendant les années 1950, le vendeur de journaux utilise une épithète péjorative afin de désigner la lecture du jeune noir : « You been coming here weeks, readin' that junk over and over.⁸³ » Toutefois, en dépit de la basse opinion qu'affiche le vendeur face au récit de pirates, force est de constater que les commentaires que celui-ci émet eu égard à la situation sociale et politique rapportée par la presse écrite sont reflétés de manière très éloquente par des extraits de *Black Freighter*. Plusieurs cases couplent un phylactère affichant les propos du vendeur à un récit reproduisant le monologue interne du protagoniste du récit de piraterie; elles présentent d'ailleurs une certaine symétrie entre l'actualité mondiale telle que perçue par le commerçant et la situation pénible dans laquelle se trouve le marin déchu (figure 3.19). À son insu, le vendeur émet des propos qui sont également tenus par un personnage de fiction d'un récit de *comic book*, qu'il considère être de piètre qualité.



Figure 3.19 : Quelques exemples de la similarité entre les propos tenus entre le vendeur de journaux et le narrateur de *Tales of the Black Freighter*. Sources, de gauche à droite : *Watchmen*, chap. 3, p. 1, *ibidem*, chap. 3, p. 2.

⁸³ Gibbons et Moore, *op.cit.*, chap. 11, p. 23.

Au terme de son périple, le marin, qui était plongé dans son malheur, ne parvient plus à distinguer sa vision du monde de la réalité, ce qui a des conséquences néfastes sur son entourage. En ceci, on peut le comparer à Ozymandias, qui, en voyant la Terre courir à sa fin, entreprend de sauver la population de la planète en assassinant des millions de personnes. D'ailleurs, dans les dernières pages du récit, lors de la conversation finale entre Dr. Manhattan et Ozymandias, ce dernier dit : « Well, I dream, about swimming towards... no. Never mind. It isn't significant...⁸⁴ », ce qui permet de croire qu'Ozymandias peut être associé au marin qui nage vers le vaisseau pour rejoindre les damnés après avoir reconnu son erreur. Ainsi, le récit macabre d'un marin halluciné peut être interprété comme une allégorie des événements de *Watchmen*, une mise en abyme du récit principal. Un « vulgaire » *comic book* lu par un adolescent décrit avec une étonnante véracité la situation dans laquelle se trouve la population de cet univers dystopique.

La relation entre récit de fiction et réalité ne s'arrête pas là. Un préjugé semblable à celui exprimé par le vendeur à l'égard du *Black Freighter* pourrait nous conduire à penser que *Watchmen* ne constitue en aucun cas un reflet de notre réalité. Or, il en va autrement. Il s'avère que *Who watches the watchmen?*, la citation de Juvénal qui clôt le roman graphique, est présente dès la neuvième page du premier chapitre, alors qu'elle est affichée en forme de graffiti étalé sur un mur. Le premier chapitre de *Watchmen* paraît en format *comic book* au mois de septembre 1986. Deux mois plus tard est mise en branle la commission Tower, qui vise à faire la lumière sur l'implication du gouvernement américain dans le scandale des Contra⁸⁵. Le rapport de cette commission, publié en février 1987, soit quelques mois avant que ne paraisse le dernier chapitre de *Watchmen*, se conclut avec la dénonciation de certains membres du National Security Council et reproche notamment au président Reagan un laxisme dans la surveillance de certaines figures d'autorité importantes de son gouvernement. Il s'avère que c'est la citation de Juvénal qui introduit un rapport où un ancien cowboy du

⁸⁴ Gibbons et Moore, *op.cit.*, chap. 12, p. 27.

⁸⁵ En résumant rapidement les faits de ce scandale politique complexe, il a été établi que le gouvernement américain avait vendu des armes à l'Iran afin de financer le groupe terroriste nicaraguayen des Contra afin que celui-ci renverse le gouvernement Marxiste-Léniniste de Daniel Ortega.

grand écran se fait rappeler qu'il est responsable de surveiller les gardiens du peuple sous ses ordres. En plus de se terminer sur la même citation, nous avons affaire, dans les deux cas, à une enquête à propos d'un événement dont les révélations scandaleuses ont pour effet d'éclabousser des hauts dirigeants ayant comploté à l'insu de la population.

Cette curieuse intersection entre réalité et fiction, qui constitue un bel exemple du commentaire attribuable à un personnage d'Oscar Wilde : « Paradox though it may seem —and paradoxes are always dangerous things — it is none the less true that Life imitates art far more than Art imitates life.⁸⁶ », a comme mérite de renforcer la valeur intrinsèque de *Watchmen*. Non seulement ce roman graphique a contribué plus que tout autre à faire changer le statut de la bande dessinée de production culturelle destinée aux enfants à média artistique respectable et respecté, mais de plus, la leçon éthique qui en est au cœur s'est trouvée reflétée dans la réalité de manière quasi-synchronisée. L'importance de la transmission d'information et de son interprétation subséquente n'a donc pas seulement une valeur et une incidence que dans l'univers de *Watchmen*, doit-on comprendre, elle a également une portée bien réelle. En somme, comme nous l'apprend *Watchmen*, il ne faut pas se laisser manipuler ou berner par les représentants de la loi, qui ne doivent jamais user de leur exception comme gage de la justesse de leurs actions.

⁸⁶ Oscar Wilde, *The Decay of Lying : An Observation*, en ligne: <http://www.online-literature.com/wilde/1307/> (consulté le 30 décembre 2009)

CONCLUSION

« INNA FINAL ANALYSIS » : PLUSIEURS INTERPRÉTATIONS PLUS TARD...

Dans *Watchmen*, le vendeur de journaux, qui offre à qui veut bien l'entendre ses commentaires politiques, déclare : « In the end, a man stands alone. All alone. Inna final analysis.¹ » Cette expression, « inna final analysis », prend un sens particulier dans le cadre de notre mémoire, considérant que l'analyse est une composante essentielle de l'interprétation et que nous avons, par ailleurs, décrit ce travail de l'esprit comme étant personnel et singulier. Il s'avère, en définitive, que le vendeur de journaux a bien raison d'affirmer qu'au final, « on est seul dans la dernière analyse ». Nonobstant la section du troisième chapitre, où ont été rapportées les analyses de *Watchmen* comme une remise en question de la figure du super-héros et du justicier masqué qui forme consensus dans la communauté interprétative autour du roman graphique, notre propre analyse s'est effectuée par un rapport direct et subjectif avec l'œuvre. Au terme de notre lecture, nous y avons vu autre chose que ce que les lecteurs précédents avaient posé comme interprétation.

Nos tressages successifs nous ont mené à un constat final, rassemblant les conclusions tirées de nos interprétations préalables. Cependant, nous ne nous bernons pas à croire que celui-ci recouvre l'ensemble des significations possibles de l'œuvre, puisqu'à l'instar de Jean Valenti, nous croyons qu'il est fallacieux de penser qu'une interprétation puisse épuiser tous les sens qu'il est possible de dégager d'une œuvre. Il aurait pu être intéressant, par exemple, de se pencher sur les phénomènes de polyphonie déployés dans le roman graphique, ou encore de considérer les rapports entre sexes dans une perspective de *gender studies*. Il n'aurait pas été superflu, par ailleurs, d'étudier les liens intertextuels entre les personnages de *Watchmen* et l'histoire de la bande dessinée de super-héros (pensons par exemple à la forteresse du Dr. Manhattan sur Mars et le repaire d'Ozymandias situé en Antarctique qui ne

¹ Gibbons et Moore, *op.cit.*, chap. 3, p. 18.

sont pas sans rappeler la forteresse de solitude de Superman). Si nous avons au final abouti à un lien entre la finale de *Watchmen* et la nécessité de l'interprétation, c'est bel et bien parce que nous nous étions intéressé au sujet dès le début de nos recherches, et que la présence de textes imprimés variés a titillé notre sensibilité de littéraire.

On le comprend aisément à la lecture de ces dernières lignes, *Watchmen* est une œuvre riche et complexe, qui se répercute bien au-delà du monde des héros costumés. Si elle s'est retrouvée au sommet de bien des palmarès des meilleures œuvres du vingtième siècle, c'est justement parce que sa lecture est un plaisir renouvelé et ce, même après la vingtième exploration (nous en savons quelque chose...). Chaque détail est potentiellement porteur d'une signification étonnante : nous l'avons démontré en relevant un graffiti au coin d'une case du premier chapitre qui s'avère précéder de quelques mois la parution du rapport de la commission Tower. L'attention à toutes les composantes d'une planche est essentielle à une bonne lecture de bande dessinée, ce qui est d'autant plus vrai dans le cas d'une œuvre aussi fouillée et aboutie que *Watchmen*.

Une affirmation aussi banale, qui peut sembler tenir du truisme, est pourtant nécessaire tant les conceptions erronées et les préjugés défavorables envers la bande dessinée sont encore courants. Dans son recueil *Graphic Novels, Everything You Need to Know*², publié en 2005, Paul Gravett fait la liste d'un certain nombre de ces préjugés dans une section intitulée *Things to Hate about Comics* : « They take no time to read. [...] How are you supposed to read comics anyways? [...] Comics leave nothing to the imagination. [...] which do I to read first — words of the pictures³? », en sont quelques exemples. En raison de l'existence de certaines réticences partagées par plusieurs néophytes de cette forme d'art, il nous est apparu que l'élaboration d'une modalité de lecture propre à la bande dessinée et en permettant l'interprétation était une manière efficace de guider les premiers pas de ceux et celles qui ne sont pas habitués à lire des récits en textes et images.

² New York, Collins Design, 2005, 192 p.

³ Gravett, *op.cit.*, pp. 10-11

Il a toutefois été indiqué que le tressage n'est pas tant une manière de lire une bande dessinée qu'une manière de repérer et de mettre en lien des signes textuels et graphiques d'une œuvre afin de se mettre sur la piste d'une interprétation. Le tressage n'en est pas moins une étape importante de la lecture puisqu'elle réunit des éléments du récit ensuite soumis à des processus inférentiels variés. Évidemment, une telle mise en rapport peut également être opérée pour d'autres médias. Ce qui serait caractéristique du tressage en bande dessinée est plutôt la mise en relation de textes et d'images, que nous avons établie comme l'un des fondements de la bande dessinée et qui en constitue la principale richesse expressive, discursive et esthétique. Le concept de Groensteen a donc été modifié afin de répondre à cette exigence, puisque ce chercheur utilise la case comme unité sémiotique principale, alors que nous sommes allé chercher des éléments à l'intérieur de celle-ci.

De par notre volonté de constituer une approche spécifique pour l'interprétation d'un roman graphique (et, par extension, de toute bande dessinée), nous espérons proposer un outil méthodologique qui contribuera à enrichir la compréhension de ce mode d'expression appartenant à la littérature où la composante visuelle est importante. L'adaptation du tressage de Groensteen dans une perspective littéraire et interprétative n'a pas l'ambition de se donner comme fondement théorique d'une lecture de la bande dessinée, mais plutôt de démontrer la pertinence d'une approche particulière permettant d'aller au-delà de la première lecture afin d'en effectuer une interprétation conséquente et élaborée. C'est effectivement en apportant une attention particulière à des éléments récurrents, mais qui pourraient être ignorés puisque fondus dans le décor, que nous en sommes arrivé à offrir notre interprétation singulière et personnelle d'une œuvre placée aux devants d'un canon de la littérature dessinée, canon qui se forme assurément depuis la croissance du roman graphique comme forme éditoriale et narrative.

Tel que mentionné au deuxième chapitre, les étapes préalables menant à la formulation et à la diffusion d'une interprétation sont souvent passées sous silence et demeurent, dans la plupart des cas, enfouies sous le résultat final du travail d'analyse. Exposer une étape intermédiaire de l'interprétation, comme nous l'avons fait lors du troisième chapitre, est ainsi une manière de contribuer à l'avancement des connaissances littéraires pour permettre à d'autres lecteurs et chercheurs de la mettre à l'épreuve dans leurs propres pratiques. Il ne

serait d'ailleurs par étonnant que certains reconnaissent dans le tressage une pratique de lecture qu'ils emploient spontanément. Le tressage trouve donc une place dans un paradigme plus large de la sémiotique de la lecture, dans une première formulation qui est peut-être moins sophistiquée et aboutie qu'elle pourrait l'être, mais qui semble prometteuse et, nous l'espérons, féconde.

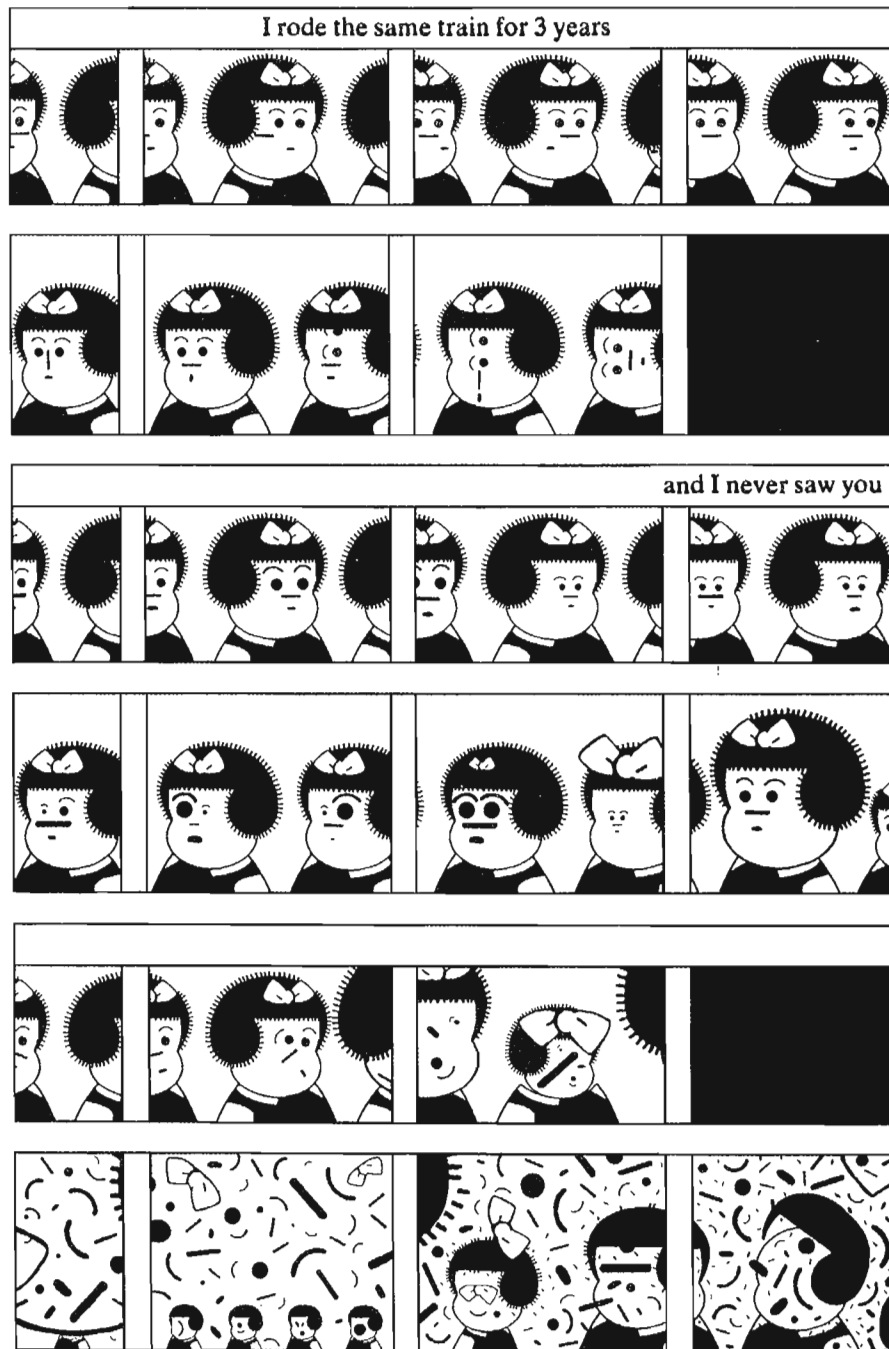
ANNEXE 1



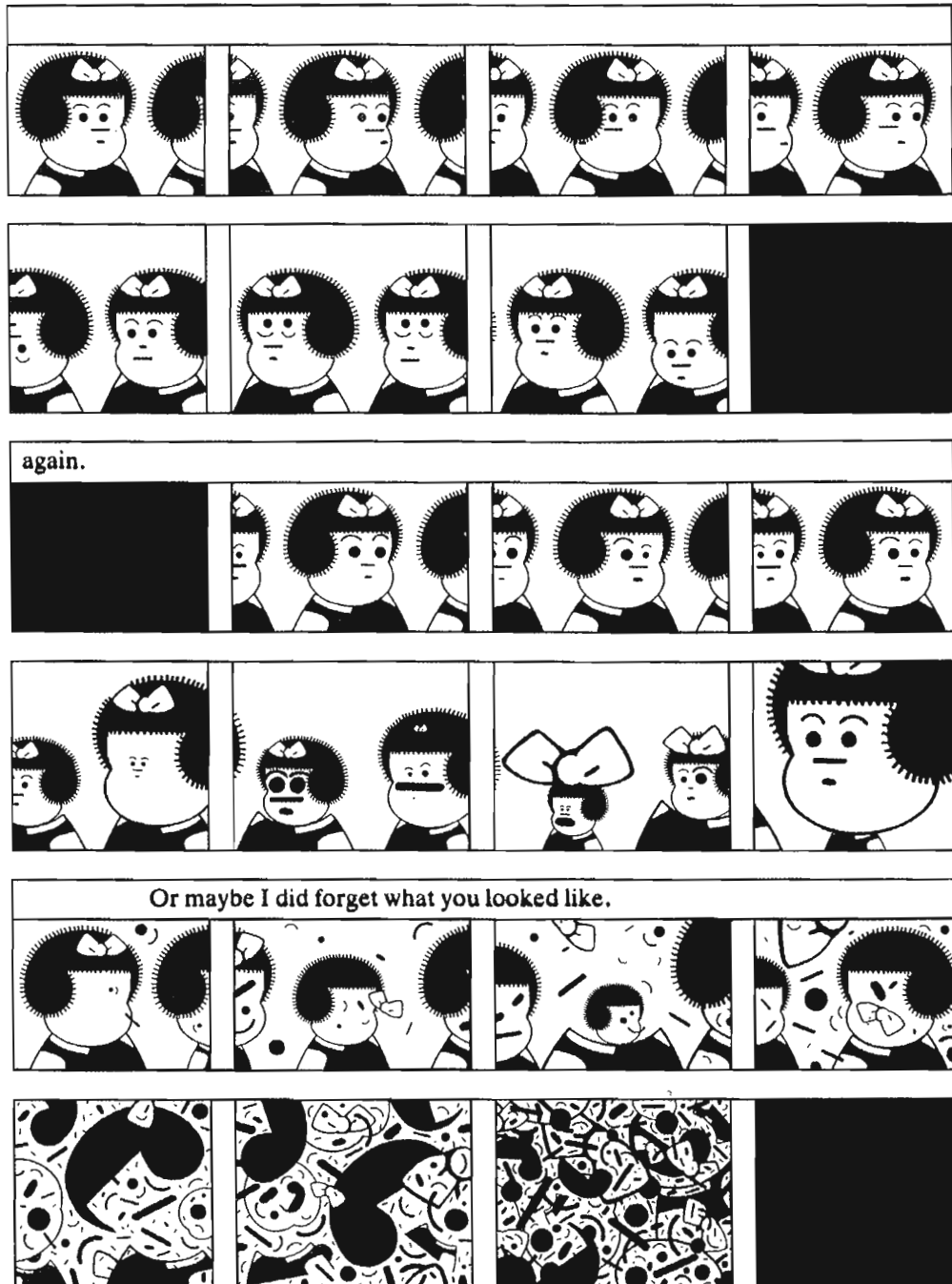
ANNEXE 2



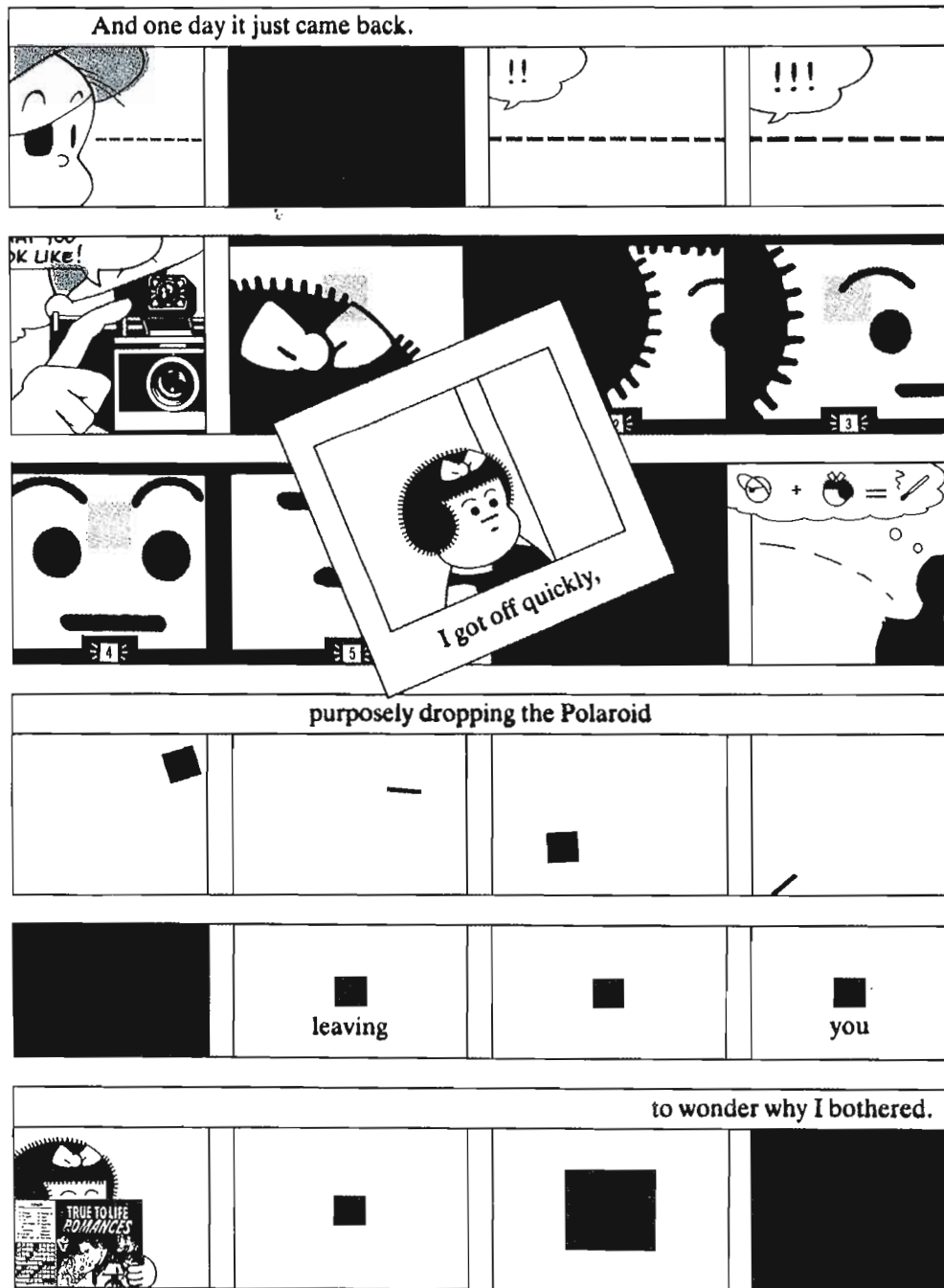
ANNEXE 4



ANNEXE 5



ANNEXE 6



BIBLIOGRAPHIE

Œuvre étudiée

GIBBONS, Dave et MOORE, Alan. *Watchmen : The Absolute Edition*, New York : DC Comics, 2005, 464 p.

Ouvrages et articles cités et référencés

ACADÉMIE FRANÇAISE. *Dictionnaire de l'Académie française (Tome 2)*, Paris : Fayard, 2005, 1244 p.

APARO, Jim et SPARLIN, Jim. *Batman : A Death in the Family*. New York : DC Comics, 1989, 272 p.

AUSTER, Paul, KARASIK, Paul, et MAZZUCHELLI, David. *City of Glass*. New York : Picador, 2004, 144 p.

BALAC et YSLAIRE. *Sambre, tome 1 : Plus ne m'est rien...* Paris : Glénat, 2003, 48 p.

BARBER, Katherine (éd.). *Canadian Oxford Dictionary*. Don Mills : Oxford University Press, 2004, 1830 p.

BARTHES, Roland. « La mort de l'auteur », in *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV*. Paris : Seuil, collection « Points », 1968, 439 p, pp. 68-79.

BARTHES, Roland, et al. *Communications 8 : L'analyse structurale du récit*. Paris : Seuil, collection « Points », 1981, 178 p.

BONGCO, Mila. *Reading Comics: Language, Culture and the Concept of the Superhero in Comic Books*. New York : Garland, 2000, 238 p.

BOUVET, Rachel et GERVAIS, Bertrand (dir. publ.). *Théories et pratiques de la lecture littéraire*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2007, 282 p.

BROOKS, Cleanth et SPURLIN, William J. « Afterword: An Interview with Cleanth Brooks », in *The New Criticism and Contemporary Literary Theory, Connections and Continuities* (Michael Fischer et William J. Spurlin, éd.). New York : Garland, 1995, 432 p. pp. 362-374.

BROWNSTEIN, Charles, *Eisner/Miller*, Milwaukee : Dark Horse, 2005, 347 p.

CHARTIER, Roger (éd.). *Pratiques de lecture*. Paris : Rivages, 1985, 242 p.

COMPAGNON, Antoine. *Le démon de la théorie*. Paris : Seuil, collection « Points », 1998, 334 p.

DONOGHUE, Denis. *The Practice of Reading*. New Haven : Yale University Press, 1998, 306 p.

DUBOIS, Claude G. *Étude de critique et d'histoire littéraire*. Paris : Lettres modernes, 1968, 64 p.

ECO, Umberto. *Lector in fabula : Le rôle du lecteur*, Paris : Grasset, collection « Essais », 1985, 316 p.

-----, « Le mythe de Superman » in *La bande dessinée et son discours*. Communications numéro 24. Paris : Seuil, 1976, pp. 24-40.

EISNER, Will. *The Contract With God Trilogy*. New York : W. W. Norton, 2006, 498 p.

FISH, Stanley. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge : Harvard University Press, 1980, 394 p.

-----, *Quand lire c'est faire : L'autorité des communautés interprétatives*. Paris : Les prairies ordinaires, 2007, 142 p.

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. *La bande dessinée : Essai d'analyse sémiotique*. Paris : Hachette, collection « littérature », 1972, 186 p.

FREUND, Elisabeth, *The Return of the Reader : Reader-Response Criticism*. Londres : Methuen, 1987, 184 p.

GERVAIS, Bertrand. *À l'écoute de la lecture*. Montréal : VLB, 1993, 238 p.

-----, *Figures, lectures : Logiques de l'imaginaire tome I*. Montréal : Le quartanier, collection « Erres essais », 2007, 244 p.

-----, *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*. Montréal : XYZ, collection « théorie et littérature », 1998, 232 p.

-----, *L'imaginaire de la fin : Logiques de l'imaginaire tome III*. Montréal : Le quartanier, collection « Erres essais », 2009, 232 p.

GODIN, Christian. *Négationnisme et totalitarisme*. Nantes : Plein Feux, 2000, 62 p.

GRAVETT, Paul. *Graphic Novels : Everything You Need to Know*. New York : Collins Design, 2005, 192 p.

GROENSTEEN, Thierry. *Système de la bande dessinée*. Paris : Presses Universitaires de France, 1999, 192 p.

GROSS, Milt. *He Done Her Wrong*. Seattle : Fantagraphics, 2006, 256 p.

GROSSMAN, Évelyne. *La défiguration : Artaud-Beckett-Michaoux*. Paris : Minuit, 2004, 116 p.

HAJDU, David. *The Ten-Cent Plague : The Great Comic-Book Scare and How It Changed America*. New York : Farrar, Strauss and Giroux, 2008, 433 p.

HARVEY, Robert. « Comedy at the Juncture of Word and Image », in *The Language of Comics, Word and Image* (Robin Varnum et Christina T. Gibbons, éd.). Jackson : University of Mississippi Press, 2001, 198 p, pp. 76-77.

HATFIELD, Charles. *Alternative Comics : An Emerging Literature*, Jackson : University of Mississippi Press, 2004, 182 p.

HELM, Jacob M. « Can We Steer This Rudderless World? Kant, Rorschach, Retributivism, and Honor », in *Watchmen and Philosophy, A Rorschach Test* (Mark White, éd.). Hoboken : John Wiley & Sons, 2009, 227 p, pp. 19-32.

HERGÉ. *Coke en stock*. Paris : Casterman, 2005, 62 p.

HOMÈRE. *Iliade et Odyssée*. Paris : Gallimard, collection « Pléiade », 1955, 1132 p.

ISER, Wolfgang. *The Implied Reader : Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1974, 305 p.

JOHNS, Adrian. *The Nature of the Book : Print and Knowledge in the Making*. Chicago : University of Chicago Press, 1998, 754 p.

KNAPP, Steve et MICHAELS, Walter Benn. « Against Theory », in *Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism* (W. B. J. Mitchell, éd.). Chicago : University of Chicago Press, 1995, 152 p, pp.15-29

KUKKONEN, Taneli. « What's So Goddamned Funny? The Comedian and Rorschach on Life's Way », in *Watchmen and Philosophy, A Rorschach Test* (Mark White, éd.). Hoboken : John Wiley & Sons, 2009, 227 p, pp. 197-214.

LAING, R. D. *Knots*. New York : Random House, 1972, 96 p.

LAROUSSE, Pierre (éd.). *Nouveau Larousse élémentaire*. Paris : Larousse, 1967, 990 p.

LEVINAS, Ruth. *The Concept of Utopia*, Hemel Hempstead : Syracuse University Press, 1990, 224 p.

LITTRÉ, Émile et PRUVOST, Jean (éd.). *Le nouveau Littré*. Paris : Garnier, 2004, 1639 p.

LOEB, Jeph et MORRIS, Tom. « Heroes and Superheroes », in *Superheroes and Philosophy* (Matt Morris et Tom Morris, éd.). Peru : Open Court Press, 2005, 281 p, pp. 11-20.

LOFTIS, Robert J. « Means, Ends, and the Critique of Pure Superheroes », in *Watchmen and Philosophy, A Rorschach Test* (Mark White, éd.). Hoboken : John Wiley & Sons, 2009, 227 p, pp. 63-78.

MARION, Philippe. *Traces en cases : Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur*. Louvain-la-Neuve : Academia (Université Catholique de Louvain), 1993, 291 p.

MASSON, Pierre. *Lire la bande dessinée*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1985, 153 p.

MCCLOUD, Scott. *Understanding Comics : The Invisible Art*, Harper Perennial, New York 1993, 215 pages, p.9

MILLER, Frank. *The Dark Knight Returns*. New York : DC Comics, 1985, 224 p.

MOORE, Alan et al, *Supreme : Story of the Year*. New York : Checker, 2002, 324 p.

MORE, Thomas. *L'utopie*. Paris : Librio, collection « Philosophie », 2003, 128 p.

MORGAN, Harry. *Principes de littératures dessinées*. Paris : L'an 2, collection « Essais », 2003, 399 p.

NEWGARDEN, Mark. *We All Die Alone*. Seattle : Fantagraphics, 2005, 223 p.

PEREC, George : *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Paris : Christian Bourgeois, 2008, 49 p.

PERNIN, George. *Un monde étrange: La bande dessinée*. Paris : Cléodor, 1974, 128 p.

POE, Edgar Allan. *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*. New York : Dover, 2005, 476 p.

REY, Alain (dir.). *Le grand Robert de la langue française, tome 4*. Paris : Dictionnaire le Robert, 2001, 2230 p.

RICOEUR, Paul. *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris : Seuil, collection « points », 1986, 452 p.

RIFFATERRE, Michael. *Essais de stylistique structurale*, Paris : Flammarion, 1971, 386 p.

ROBINSON, Alex. *Too Cool to be Forgotten*. Marietta : Top Shelf, 2008, 125 p.

ROSENKANTZ, Patrick. *Rebel Visions : The Underground Comix Revolution 1963-1975*. Seattle : Fantagraphics, 2007, 292 p.

SCHOLES, Robert. *Semiotics and Interpretation*. New Haven : Yale University Press, 1982, 162 p.

SKOBLE, Aeon. « Superhero Revisionism in *Watchmen* and *The Dark Knight Returns* » in *Superheroes and Philosophy* (Matt Morris et Tom Morris, éd.) Peru : Open Court Press, 2005, 281 p, pp. 29-42.

SMOLDEREN, Thierry. « Graphic novel / roman graphique. La construction d'un genre littéraire », in *Neuvième Art*, numéro 12 (janvier 2006). Angoulême : L'an 2, 196 p, pp. 10-18

SPANAKOS, Tony. « Super-vigilantes and The Keene Act », in *Watchmen and Philosophy, A Rorschach Test* (Mark White, éd.). Hoboken : John Wiley & Sons, 2009, 227 p, pp. 33-34.

SPIEGELMAN, Art. *Maus : A Survivor's Tale*. New York : Pantheon, 1996, 296 p.

SPURLIN, William J. « New Critical and Reader-Oriented Theories of Reading: Shared Views on the Role of the Reader », in *The New Criticism and Contemporary Literary Theory*, (Michael Fischer et William J. Spurlin, éd.), New York : Garland, 1995, 432 p, pp. 229-243.

STEINBECK, John. *Of Mice and Men*. New York : Penguin, 1993, 112 p.

THOMPSON, Iain. « Deconstructing the Hero », in *Comics as Philosophy* (Jenn McLaughlin, éd.). Jacksonville : University Press of Mississippi, 2005, 198 p, pp. 100-129.

TREMBLAY-GAUDETTE, Gabriel. « Doubter de la folie de Daniel Quinn : lecture du roman graphique *City of Glass* de Paul Karasik et David Mazzucchelli », in *Écrire (sur) la marge : folie et littératures, Postures* numéro 11 (Vicky Pelletier, dir.), Montréal, 2009, 182 p, pp. 69-86.

VELLEMAN, Michel-Éric. *Watchmen, de Alan Moore et Dave Gibbons, un comic d'avant-garde qui réinterprète les procédés de la BD*. Montréal : Mémoire de maîtrise, UQAM, 1995, 182 p.

VERNE, Jules. *Le tour du monde en 80 jours*. Paris : Librairie générale française, 2004, 316 p.

WAID, Mark. « The Real Truth about Superman: And the Rest of Us, Too », in *Superheroes and Philosophy* (Matt Morris et Tom Morris, éd.). Peru : Open Court Press, 2005, 281 p, pp. 3-10.

WALKER, George. *Graphic Witness*. New York : Firefly, 2007, 424 p.

WERTHAM, Fredrick. *The Seduction of the Innocent*. Port Washington : Kennikat, 1954, 400 p.

WIMSATT, William Kuntz. *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. Lexington : University of Kentucky Press, 1954, 320 p.

En ligne

1954 Comics Code Authority. (En ligne)
<http://www.comicartville.com/comicscode.htm> (consulté le 12 octobre 2009)

Bulletin of Atomic Scientist. (En ligne) <http://www.thebulletin.org/> (consulté le 26 octobre 2009)

VANDENDORPE, Christian. *Sur l'avenir du livre : linéarité, tabularité et hypertextualité*. (En ligne) www.lettres.uottawa.ca/vanden/Avenirdulivre.pdf (consulté le 15 octobre 2009)

WILDE, Oscar. *The Decay of Lying : An Observation*. (En ligne)
<http://www.online-literature.com/wilde/1307/> (consulté le 30 décembre 2009)

Ouvrages consultés

ALDER, Mortimer J. et VAN DOREN, Charles, *How to Read A Book: The Classic Guide to Intelligent Reading*. New York : Touchstone, 1967, 426 p.

BAETENS, Jan et LEFÈVRE, Pascal. *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*. Bruxelles : CBBB, 1993, 96 p.

BAKER, Bill. *Alan Moore's Exit Interview*. Milford: Airwave, 2007, 80 p.

-----, *Alan Moore Spells It Out*. Milford: Airwave, 2005, 80 p.

BLOOM, Harold, *A Map of Misreading*. Oxford: Oxford University Press, 1975, 206 p.

BRUNETTI, Ivan. *Cartooning*. Oakland : Buenaventura, 2007, 78 p.

CARRIER, David. *The Aesthetics of Comics*. University Park : Pennsylvania State University Press, 2000, 135 p.

DAVIS, Philip. *The Experience of Reading*. Londres: Routledge, 1992, 314 p.

ECO, Umberto. *L'œuvre ouverte*. Paris : Seuil, 1965, 316 p.

EISNER, Will. *Comics and Sequential Art*. Paramus : Poorhouse, 1985, 164 p.

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. *Dessins et bulles. La bande dessinée comme moyen d'expression*. Paris : Bordas, 1972, 96 p.

GERVAIS, Bertrand. *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*. Longueuil : Le Préambule, collection « L'univers du discours », 1990, 411 p.

GROENSTEEN, Thierry. *La bande dessinée, mode d'emploi*. Bruxelles : Les impressions nouvelles, collection « Réflexions faites », 2007, 223 p.

HARVEY, Robert. *The Art of the Comic Book. An Aesthetic History*. Jackson: University Press of Mississippi, 1996, 298 p.

HEER, Jeet et WORCESTER, Kent (éd.). *Arguing Comics: Literary Masters on a Popular Medium*. Jackson : University Press of Mississippi, 2004, 176 p.

HOLLAND, Normand N. *The Dynamics of Literary Response*. New York : Columbia University Press, 1989, 378 p.

HOLUB, Robert C. *Reception Theory: A Critical Introduction*. Londres: Methuen, collection « New Accents », 1984, 189 p.

ISER, Wolfgang. *The Act of Reading, A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1978, 239 p.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une herméneutique littéraire*, Paris : Gallimard, collection « Bibliothèque des idées », 1982, 458 p.

JENNINGS, Frank G. *This is Reading*. New York : Plenum, 1985, 196 p.

LACASSIN, Francis. *Pour un 9e art, la bande dessinée*. Paris : 10/18, 1971, 510 p.

LEFÈVRE, Pascal (dir.). *L'image BD, Actes du colloque international*. Leuven : Open Ogen, 1991, 103 p.

MILLER, Owen J. et VALDEZ, Mario J. (éd.). *Interpretation of Narrative*. Toronto : University of Toronto Press, 1981, 204 p.

MOLITERNI, Claude (éd.). *Histoire mondiale de la bande dessinée*. Paris : Pierre Horay, 1989, 315 p.

NGUYEN, Minh. « *The Watchmen* ou la fin du mouvement historique? » in *Le temps des cerises*, tome 2 (2008). Montréal : Carré rouge, pp. 19-44.

RICOEUR, Paul. *De l'interprétation. Essai sur Freud*. Paris : Seuil, collection « L'ordre philosophique », 1965, 533 p.

SABIN, Roger. *Comics, Comix & Graphic Novels. A History of Comic Art*. New York : Phaidon, 1996, 240 p.

SAINT-GELAIS, Richard. *Châteaux de pages. La fiction au risque de sa lecture*. Lasalle : Hurtubise HMH, collection « Brèches », 1994, 299 p.

SAOUTER, Catherine. *Le langage visuel*. Montréal : XYZ, collection « documents », 2000, 215 p.

SCHLEIERMACHER, F. D. E. *Herméneutique. Pour une logique du discours individuel*. Paris : Cerf, 1987, 202 p.

SOHET, Philippe. *Images du récit*. Montréal : Presses de l'Université du Québec, 2007, 349 p.

THOMPSON, Jane (éd.). *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*. Baltimore : John Hopkins University Press, 1980, 276 p.

VALÉRY, Paul. *Littérature*. Paris : Gallimard, 1930, 127 p.

VERSACE, Rocco. *This Book Contains Graphic Language. Comics as Literature*. New York : Continuum, 2007, 305 p.

WEINER, Stephen. *Faster Than a Speeding Bullet: The Rise of the Graphic Novel*. New York : NBM, 2003, 64 p.

WOLK, Douglas. *Reading Comics: How Graphic Novels Work and What They Mean*. Cambridge : Da Capo, 2007, 405 p.

En ligne :

ATKINSON, Doug. *The Annotated Watchmen* (En ligne)
<http://www.capnwacky.com/rj/watchmen/> (consulté le 15 septembre 2009).

FIRESTONE, Andrew. « The wizard of "Watchmen" Alan Moore talks about his career, his favorite characters and his bad influence on the comics world. » *in Salon* (En ligne) http://www.salon.com/books/int/2009/03/05/alan_moore_q_a/ (consulté le 16 octobre 2009).

KAVANAGH, Barry. « The Alan Moore Interview » *in Blather* (En ligne) <http://blather.net/articles/amoore/> (consulté le 13 septembre 2009).

KNIGHT, James. « Alan Moore », *in Vice* (En ligne) <http://www.viceland.com/int/v16n12/htdocs/alan-moore-275.php> (consulté le 4 janvier 2010).

ROGERS, Adam. « Legendary Comics Writer Alan Moore on Superheroes, The League, and Magic » *in Wired* (En ligne) http://www.wired.com/entertainment/hollywood/magazine/1703/ff_moore_qa?currentPage=all (consulté le 15 octobre 2009).